3 1761 06350728 9

JUDEN IN DER DEUTSCHEN LITERATUR

PURCHASED FOR THE

University of Toronto Library

FROM THE

Shoshana and Milton Shier Fund

FOR THE SUPPORT OF

Jewish Studies

536

JUDEN

in der

DEUTSCHEN LITERATUR

ESSAYS

über

zeitgenössische Schriftsteller

Herausgegeben

von

GUSTAV KROJANKER

1922

WELT-VERLAG • BERLIN

LIBRARY
1873
UNIVERSITY OF TORONTO

PT
149
J4K76
cop. 2

COPYRIGHT BY THE WELT-VERLAG, BERLIN 1922
BUCHDRUCKEREI GUSTAV ASCHER G. M. B. H., BERLIN

INHALT

Seite

VORWORT DES HERAUSGEBERS 7
FRANZ WERFEL *von Rudolf Kayser* 17
DER ROMAN DES ENTWURZELTEN (GEORG HERMANN) *von Hans Kohn* 27
ALFRED KERR *von Ernst Blass* 41
DER DICHTER FRANZ KAFKA *von Max Brod* 55
ALBERT EHRENSTEIN *von Ernst Weiß* 63
ALFRED DÖBLIN *von Ernst Blass* 71
JAKOB WASSERMANN *von Erwin Poeschel* 76
MAXIMILIAN HARDEN *von Paul Meyer* 101
ALFRED MOMBERT *von Martin Buber* 113
OTTO WEININGER *von Oskar Baum* 121
HUGO V. HOFMANNSTHAL *von Willy Haas* 139
MARTIN BUBER *von Alfons Paquet* 165
ELSE LASKER-SCHÜLER *von Meïr Wiener* 179
PETER ALTENBERG *von Albert Ehrenstein* 193
RICHARD BEER-HOFMANN *von Oskar Baum* 198
ARTHUR SCHNITZLER *von W. Mann* 207
PAUL KORNFELD *von Leo Sborowitz* 219
DER FALL RUDOLF BORCHARDT *von Willy Haas* 231
ARNOLD ZWEIG *von Moritz Goldstein* 241
PAUL ADLER *von Meïr Wiener* 251
MORITZ HEIMANN *von Julius Bab* 260
VERSUCH ÜBER STERNHEIM *von Arnold Zweig* 293
MAX BROD *von Manfred Georg* 321
DAS NEUE DICHTERTUM DES JUDEN *von Alfred Wolfenstein* . . 333

Technische Notwendigkeiten bei der Herstellung des Buches zwingen den Herausgeber, von einer systematischen Anordnung der Aufsätze Abstand zu nehmen.

Der Herausgeber fügt sich dieser Notwendigkeit um so eher, als eine solche Gruppierung doch nur nach mehr oder weniger äußerlichen Gesichtspunkten, wie etwa der Anciennität der behandelten Autoren oder auf ähnliche Weise hätte vorgenommen werden können.

VORWORT

I

Das Unternehmen dieses Buches, den Juden innerhalb des deutschen Kulturkreises als eine Sondererscheinung zu sehen: mehr noch: diesen Gesichtspunkt in den geheiligten Bezirk der Literatur zu tragen, wo, wenn irgendwo, der gute Europäer gilt — es ist ein ungemein verdächtiges Unternehmen. Denn es scheint in diesem Deutschland fast nicht anders denkbar, als daß die Geschäfte einer finsteren Reaktion betreibt, wer das Wesen des Juden als ein unterschiedliches überhaupt nur zu betrachten wagt. Es gilt von vornherein als ausgemacht, daß nur trüber Nationalismus sich in einer Problemstellung gefallen kann, die bestenfalls unnötig, in jedem Falle aber gefährlich ist. Und es sind nicht bloß Juden, die so denken: auch der Nichtjude, außerhalb des antisemitischen Lagers, teilt diese Empfindung.

Diese Stellungnahme ist beim deutschen Durchschnittsjuden sehr verständlich. Die Entwicklung hat mit sich gebracht, daß er eines Judentums, das mehr wäre als äußere Zutat, das innere Bindung und Bedeutung beansprucht, großenteils sich wirklich nicht bewußt ist. Wesentlicher noch: vor der (latent immer vorhandenen) Möglichkeit des Bewußtwerdens liegt starr das Bollwerk der Umgebung. Von je ist ihm jüdisches Wesen als ein Komplex von nicht nur andersartigen, sondern vor allem minderwertigen und verderblichen Eigenschaften so laut und verletzend dargestellt worden, daß er, der sich Werte nicht setzt, sondern von außen bezieht, ängstlich vermeidet, Dingen nachzugehen, als deren Resultat er von vornherein den Beweis seiner Drittrangigkeit und die Rechtfertigung seines Ausgeschlossenseins erwartet. Und wenn es schon nicht immer anging, die Behauptung absoluter Gleichartigkeit aufzustellen, so mußte doch eine unsagbar schwache und

flache Apologie bei einem Thema genügen, an das möglichst nicht zu rühren und dessen Erledigung von dem in liberalen Kreisen so beliebten Fortschritt zu erwarten als beste Taktik erschien.

Nicht ganz so durchsichtig ist es, wenn auch der geistige Jude sich im Grunde nicht anders stellt oder doch noch bis vor kurzem gestellt hat. Von ihm, der größere Unabhängigkeit des Denkens mit einem feineren Gefühl für seelische Zusammenhänge verbindet, sollte man eigentlich annehmen, daß er für die wesentliche Tatsache seines jüdischen Seins ein Gefühl haben und daß er sich darüber mit der ihm sonst eigenen Gründlichkeit der Analyse Rechenschaft ablegen müßte. In Wahrheit aber wirkt auch hier, sogar viel stärker noch, wenn auch auf höherer Ebene, das gleiche Hemmnis. Der Bürger nämlich kann verbittert, aber in seiner Existenz letzten Endes kaum mehr gefährdet werden. Der Geistige aber, der in seiner Art auf das Leben der Nation einzuwirken irgendwie immer bemüht ist, mußte sich unmittelbar bedroht sehen, wenn man die Konstatierung seiner jüdischen Besonderheit, wie üblich, mit einer Anzweiflung seines Deutschtums und damit seiner Berechtigung zur Mitwirkung im Bereiche deutschen Geistes verband. Wesentlich aus diesem Umstand (und sicher nur bedingt aus der Natur des Juden) ist zu erklären, daß wir ihn vorwiegend in jenen Lagern finden, die, ob nun bürgerlich-demokratisch oder sozialistisch-radikal, doch immer auf ein Aufheben von nationalen Unterschieden bedacht sind. Sein Kennzeichen ist die entscheidende Betonung des Allgemein-Menschlichen, des von Bedingungen Unabhängigen. In dieser Beziehung ist er immer noch um einen Ton radikaler als der gleichgerichtete Nichtjude: der absoluten Idee, der durch Gegebenheiten nicht modifizierten, scheinbar entschlossener hingegeben. In Wahrheit aber ist diese seine Einstellung durch die Gegebenheit seiner besonderen Situation bedingt. Er hat sich im Gegenteil mehr noch als der Nichtjude, weil von außen, weil durch das unmaßgebliche Urteil der anderen, seine Bedingungen, wenn auch unbewußt, setzen lassen.

Diese Abneigung des Juden gegen die Behandlung eines Themas, dessen Berechtigung ihm auch die Nichtberechtigung seiner bürgerlichen oder geistigen Existenz zu bedeuten scheint, ist durch den wohlgesinnten Nichtjuden keineswegs behoben, eher noch verstärkt worden. Der sogenannte Philosemit nämlich trägt seinen Namen zu Unrecht: er ist fast immer nicht ein Freund jüdischer Eigenart, sondern ein Parteigänger jenes jüdischen Liberalen, der Gleichberechtigung für sich als Menschen und nicht als Juden fordert. Auch seine Methode ist wesentlich Apologie. Auch er wünscht Gleichheit nicht für das Besondere individueller Eigenart, sondern das Allgemeine menschlichen Wertes schlechthin. Deshalb ist auch sein Eintreten für den Juden, so anerkennenswert es an sich sein mag, fast bedeutungslos geblieben. Eine Frage, die, gleichviel von wem, einmal gestellt ist, kann nicht durch eine Antwort erledigt werden, die, an sich noch so richtig, doch eben dieser speziellen lösungheischenden Frage ausweicht.

Kurz: das Problem des jüdischen Menschen im deutschen Kulturkreis, die Frage nach dem Unterschiedlichen seines Wesens ist bis heute vorwiegend dem Antisemitismus überlassen worden. Der sieht den Juden, wie im Kriege die feindlichen Völker den Deutschen sahen: in der unendlich gehässigen Verzerrung oberflächlich gefaßter Einzelzüge. Und wie jene gegenüber dem Deutschen, so hat auch er gegenüber dem Juden seine Behauptungen wesentlich auf propagandistischen Lärm gestützt und legitimiert sich im übrigen durch die schlagende Beweiskraft bestehender Machtverhältnisse. Seine edle und tiefe Art, den Gegenstand anzufassen, hat der Abneigung, ihn überhaupt nur zu behandeln, den stärksten Rückhalt gegeben.

Daß diese Abneigung, wenn auch nicht ganz überwunden, heute doch im Begriffe steht, überwunden zu werden — dafür liefert dies Buch den ersten Beweis. Wenn auch schon lange vorher durch Martin Bubers bedeutende und grundlegende Schriften der Jude als eine besondere menschliche Grundform dargestellt und gedeutet wurde, und wenn auch er wieder als (allerdings hervorragendster) Repräsentant einer jüdischen

Moderne zu gelten hat, die den Boden für eine neue Art der Betrachtung bereitete — dies Buch ist als Beweis eines Umschwungs maßgeblich durch die Breite seiner Anlage, durch den zum erstenmal gelungenen Versuch, eine größere Anzahl namhafter Schriftsteller auf der Basis dieser Betrachtungsart zu vereinigen. Das wäre noch vor einem Jahrzehnt wahrscheinlich nicht möglich gewesen. Und wenn auch keineswegs etwa von allen Mitarbeitern die Idee jener jüdischen Bewegung, die das Buch letzten Endes ermöglichte, ganz oder auch nur teilweise akzeptiert wird, — so weit ist diese Idee, die nicht etwa mit ihren politischen Auswirkungen identifiziert werden darf, doch durchgedrungen, daß ihre Grundlage diskussionsfähig auch für den geistigen Juden, den guten Deutschen und guten Europäer, geworden ist und daß auch Nichtjuden, nicht mehr Philosemiten im alten Sinne, an dieser Diskussion teilnehmen.

II

Dem irgendwoher abstrahierten Normalmaß deutschen Geistes, mit dem dessen vereidigte Sachwalter zu operieren pflegen, bleibt eine Wirklichkeit gegenüberzustellen, in der deutsche Kultur sich als Inbegriff recht verschiedenartiger Prägungen erweist. Das Wesen des deutschen Geistes wird richtiger und seiner Bedeutung entsprechender dargestellt, wenn man die Trennungslinie zieht, die den Norddeutschen etwa vom Deutsch-Österreicher, die den schlesischen etwa vom schwäbischen Menschen trennt. Schon gegenüber der Mannigfaltigkeit dieser Erscheinungen erweist sich jener Normalbegriff, der zwischen deutsch und undeutsch leichthin scheidet, als völlig unzulänglich. Und er führt zu stumpfer Verengung, wenn man gleichzeitig den im politischen Leben üblichen Wertmaßstab in ihn hineinträgt. Ein weiterer und wahrerer Begriff des Deutschtums ist zugrunde gelegt, wenn in diesem Buche Grenzen gezogen werden, die Grenzen innerhalb des Deutschtums selber sind. Und sie werden gezogen nicht um des Wertens, sondern gerade um des Scheidens willen.

Es ist wahr, daß unter den mannigfaltigen Prägungen deutscher Kultur das Antlitz des Juden sich am schärfsten hervorhebt: mit einer Unterschiedlichkeit, die ihn von allen anderen trennt. Er bleibt Sproß eines Stammes aus anderen Zonen; bewegt vom Rhythmus eines andern Blutes. Er ist Erbe deutsch-kultureller Tradition erst seit anderthalb Jahrhunderten. Und er ist heute in Deutschland Angehöriger eines Städtervolkes, eines nicht vom Boden her sich ergänzenden. Aber seit langem haben auch ihn gleiche Landschaft und gleiche Luft gebildet. Aber seit Generationen sind deutsche Stoffe und deutsche Form Gegenstand seines Bildungserlebnisses. Aber — und dies ist das Wesentlichste — auch für ihn ist die deutsche Sprache das Material, in dem er seinen tiefsten Ausdruck formt. Deshalb ist er in den Kreis deutscher Kultur eingegangen: durch sie gebildet und ihr, was sie ihm an Reichtümern gab, zurückerstattend, indem er ihre Fülle durch seine Besonderheit mehrt.

Innerhalb der Grenzen deutscher Kultur also wird hier geschieden; und diese Scheidung geschieht nicht um des Wertens, sie geschieht um der ritterlichen Abgrenzung willen. Es mögen dabei gelegentlich wohl auch Wertungen unterlaufen, aber sie sind nicht der Zweck dieses Buches. Es entstand unabhängig von jedem Für und Wider. So wenig der Antisemitismus Ursache für jene jüdische Selbstbesinnung war, die eine neue Art des Sehens herbeiführte, so wenig hat das Buch den Ehrgeiz, ihn bekämpfen zu wollen. Hier kommt eine Sachlichkeit zu Worte, die der Natur des Themas nach zwar nicht von kühl-gelehrtenhafter Art sein kann, aber eine Sachlichkeit menschlicher Temperamente, die nicht die Darstellung von Vorzügen oder Mängeln, sondern Ehrlichkeit in erster Linie erstreben. Denn nach einer Zeit, deren Weisheit im Verwischen von Grenzen, im vorsichtigen Umgehen und schamhaften Verschweigen bestand, tritt ein Besinnen darauf ein, daß Verwischen nicht ausgleicht, sondern verzerrt, und daß nur ein falsch verstandenes, enges und unmaßgebliches Deutschtum hier etwas zu umgehen und zu verschweigen finden kann.

Verschweigen mag der Deutsche, dem der Jude verdächtig ist, solange er ihm als Jude erscheint, jener Deutsche, der selbst seiner nationalen Form noch nicht sicher genug ist, Andersartiges vertragen zu können. Verschweigen mag der Jude, der sich selbst verdächtig vorkommt, solange ihm Besonderes anhaftet. Aber dann ist keine Grundlage zu jenem verständnisvollen Miteinander gegeben, das nur auf Aufrichtigkeit basiert sein kann. Dafür ist erst in dem Augenblick ein Grund gelegt, wo der Jude seiner unlösbaren Zugehörigkeit zur deutschen Kultur so sehr als einer selbstverständlichen Tatsache sich bewußt ist, daß vom Trennenden getrost die Rede sein kann, und wo der Deutsche im Juden den Mitbürger gerade auch wegen seiner Andersartigkeit schätzt. Das aber wird erst möglich sein, wenn andere Quellen als jüdisch-liberale Apologie und antisemitische Verzerrung ins Bewußtsein der Allgemeinheit dringen. Deshalb ist dies Buch für den Deutschen wie für den Juden gleichermaßen geschrieben. Eine Betrachtung, die geeignet ist, dem einen mit hellerem und wahrerem Blick Zusammenhänge zu weisen, die er häufig genug ohne Kenntnis verurteilt, mag den anderen vor jenen lähmenden und entwürdigenden Gefahren schützen, in die er sich begibt, wenn er von außen erst auf sich selber gewiesen wird.

Jemand lese die weniger erschütternde als deprimierende Schrift Jakob Wassermanns, die „Mein Weg als Deutscher und Jude" betitelt ist. Nicht erschütternd, weil man wohl jemand leiden sieht und sein Leiden versteht, aber zum Mitleiden sich nicht veranlaßt fühlt. Deprimierend, weil seine Tragik unnötig erscheint: nicht so aus dem Wesen der Dinge selbst wie aus einer falschen Einstellung zu ihnen sich herleitend. Es ist die Tragik einer älteren Generation, die Abgrenzen für Ausschließen hielt und deshalb sich wirklich ausgeschlossen fühlen muß, wenn ihr von außen die Grenzen gesetzt werden. Man sieht das leidenschaftliche, nein krampfhafte Ringen eines Menschen um ein Deutschtum, dessen Echtheit, ihm selbst sicher, von den anderen immer wieder in Zweifel gezogen wird. Und so sehr frißt dieser Zweifel an ihm, daß er mit aller Qual

des künstlerisch Ringenden vor dem fertigen Werk am ersten und dringlichsten die sonderbare Frage sich stellt, ob es auch tatsächlich und in jeder Beziehung deutsch, urtümlich deutsch sei. Man ermesse: ein Künstler, der es entrüstet zurückweisen würde, durch sein Werk irgend etwas ausdrücken zu wollen, was nicht in Bild und Gestalt beschlossen liegt, sucht mit verzehrender Begierde nach einer Antwort, die ihrer Natur nach über den allein maßgeblichen künstlerischen Wert seiner Leistung auch nicht das geringste aussagen kann. Und von so leidenschaftlicher Intensität ist seine Frage, daß die Vermutung naheliegt, es könne sogar im Schaffen schon ein Wille mitwirken, der, jenseits dichterischer Vision, auf Bild und Gestalt seinen Einfluß übt. So wenig aber gibt es für den Künstler irgendeine andere Legitimität als menschliche Echtheit bis zur letzten Faser, daß aus seinem Werk sogar das Kriterium für den Geist eines Volkes zu entnehmen ist, statt umgekehrt sich nach abgezogenen Theoremen messen zu lassen, deren Geltung oder Nichtgeltung durch sein Werk mitbestimmt wird. Es handelt sich in diesem Zusammenhang nicht darum, Wassermanns künstlerische Leistung nach seiner eigenen Fragestellung zu bestimmen, sondern nur darum, zu zeigen, wie durch Zeit und Erziehung bedingte Umstände eine Seele unnötig belastet und einen hohen Geist unter sein Niveau gezogen haben. Noch einmal: es ist die Tragik einer älteren Generation, die sich Grenzen wesentlich von außen gesetzt fühlt.

Demgegenüber sieht das Buch in freiwilligem Aufzeigen und Abgrenzen seine Legitimation.

III

Unangreifbar und gesichert ist das Buch nur in seinem Ausgangspunkt: in der Tatsache des jüdischen Menschen als einer besonderen Form menschlichen Seins, die gleiche Inhalte auf ihre Art aufnimmt und ausdrückt. Aber wenn es nun von hier aus weitergeht und über Art und Bedeutung dieser Tat-

sache etwas auszusagen unternimmt, dann begibt es sich allerdings auf ein ungemein schwieriges und gefahrvolles Gebiet. Etwas im Gefühl eindeutig Erfaßtes und auch nur so zu Erfassendes muß durch Begriffe vermittelt werden, die an sich vieldeutig und jeder exakten Prüfung entzogen sind. Die Gefahr der Verfänglichkeit des Urteils, allen Untersuchungen dieser Art eigen, erhöht sich in unserem Falle. Denn jüdisch kann immer nur die Form sein. Aber zwischen Form und Inhalt ist häufig schwer zu scheiden. Und überdies ist die Form des Nationalcharakters keineswegs von festgesetzter Undurchdringlichkeit. Neben solchen, deren starre Eigentümlichkeit sich unverkennbar aufdrängt, stehen andere, vielfach durchbrochen und erkennbar wesentlich in der Art dieses Durchbrochenseins. Es gibt keine Vorarbeiten, deren Ergebnisse allgemein und unwidersprochen ins Bewußtsein gedrungen wären; keine Prinzipien, die bei der Arbeit wie selbstverständlich zugrunde gelegt werden könnten. Es gibt nur eins: den verständnisvollen Blick der Liebe, das Gefühl für ein Blut, dessen Rhythmus man nahe sein muß, sofern es nicht gar das eigene ist. Denn in menschlichen Dingen bahnt nur Liebe, die gelegentlich auch Haß sein kann, sich den Weg zu Zusammenhängen, die dem kühlen oder gar feindlichen Beobachter immer verschlossen bleiben. Hier ist das einzige Rüstzeug zu einer Arbeit, deren sogenannte Ergebnisse trotzdem immer fragwürdig bleiben werden.

Das Ganze ist eben nur ein Versuch und auch als solcher noch fragmentarisch. Es wäre nun allerdings nicht schwer gewesen, den Anschein von etwas Endgültigem, Geschlossenem und Vollständigem zu erwecken. Ein Eindruck dieser Art wäre zum Beispiel schon dann entstanden, wenn ein Einzelner das Buch geschrieben und dadurch der einheitliche Grundton eines bestimmten Betrachters das Ganze durchzogen hätte. Er wäre erhöht worden, hätte man mit dieser Geschlossenheit eine Vollständigkeit verbunden, die nach Möglichkeit keine irgendwie namhafte jüdische Erscheinung im Gebiete deutscher Literatur außer acht ließ. Aber dieser sehr äußerliche Vorteil hätte nur

mit großen inneren Nachteilen erkauft werden können. Noch dem umfassendsten Betrachter wäre es nicht anders möglich gewesen, als unter einige wenige Gesichtspunkte die Fülle der Erscheinungen zu subsummieren. Sicher hätte alles von Anfang bis zu Ende „gestimmt", aber etwas unerträglich Schematisiertes und Konstruiertes würde die Überzeugungskraft eines noch so geistvollen Buches entscheidend beeinträchtigt haben. Und was soll Vollständigkeit bei einem Buch, dem die Einzelerscheinung nur wichtig ist, soweit sie aus Anlaß des gesetzten Themas in diesem oder jenem Sinne fruchtbar erscheint. Vollständigkeit hätte um so ermüdender wirken müssen, als häufig genug vor einer Erscheinung in diesem Rahmen nichts anderes hätte gesagt werden können als vor einer anderen, gleichgültig ob von höherem oder geringerem Rang.

Deshalb verzichtet dies Buch auf Vollständigkeit ebenso wie auf Geschlossenheit. Die Männer, die als Objekte dieser Betrachtung dienen, sind nicht nach künstlerischer Bedeutung ausgewählt worden; ihre Aufnahme oder Nichtaufnahme soll nichts über ihren künstlerischen Rang besagen. Sehr beachtliche Erscheinungen fehlen, weil Wiederholungen möglichst vermieden werden sollten, und auch deshalb, weil es nicht leicht war, immer einen Beurteiler im Sinne dieses Themas zu finden. Gerade die Vielstimmigkeit der Betrachter aber erschien als erstes Gebot bei einer Aufgabe, die so sehr wie diese nicht durch die Allgemeingültigkeit verstandesmäßiger Begriffe, sondern die vielfältige Kraft menschlicher Temperamente anzugreifen ist. Deshalb wäre auch jede Bindung, die man einem Mitarbeiter hätte zumuten wollen, verfehlt gewesen. Gleichgültig, aus welchem Lager einer kam; gleichgültig, welches Resultat voraussichtlich von ihm zu erwarten war: als bestimmend für seine Mitarbeit galt nur sein Einverständnis, unter dem vorgezeichneten Blickpunkt sehen zu wollen. Der Kenner der jüdischen Entwicklung in den letzten Jahrzehnten wird an den Mitarbeitern sogar unschwer verschiedene Entwicklungsschichten feststellen können: von dem ganz Außenstehenden, der am Ende seiner Betrachtung erstaunt beinahe von der Tat-

sache Notiz nimmt, daß der Behandelte Jude sei, bis zu dem von der neuen jüdischen Bewegung ganz Erfaßten, dem das Besondere vielleicht vordringlicher noch erscheint als das Gemeinsame, eine Einstellung, der die nichtjüdischen Mitarbeiter deshalb am nächsten stehen, weil auch sie wesentlich durch diese Bewegung auf ein ihnen sonst vielleicht fernes Problem gelenkt wurden. Und diese Verschiedenartigkeit der Betrachtung erschien sogar erwünscht in dem Glauben, daß das Buch am fruchtbarsten sich dann erweisen würde, wenn möglichst viele, unabhängig voneinander und jeder aus den Bedingungen seiner besonderen Einstellung, zum Gleichen, wenn auch aus Anlaß verschiedener Objekte, sich äußerten. Und es erschien auch nicht als Gefahr, auf diese Weise Widersprechendes in einem Bande vereinen zu müssen. Denn noch der Widerspruch zeigt das Problem tiefer und reicher als eine harmonische Geschlossenheit, deren Kehrseite die Dürftigkeit gewesen wäre.

Und nur darauf, das Problem vielgestaltig und möglichst von allen Seiten zu zeigen, konnte es ankommen. Denn das Verständnis für den Juden im deutschen Kulturkreis hält noch in einem Anfangsstadium, das überhaupt erst die wahre Kenntnis des Problems erforderlich macht. Deshalb ist das Fragmentarische, Diffuse und nur durch e i n e n Blickpunkt Gehaltene des Buches nicht Schuld seiner technischen Vorbereitung, sondern der mangelnden Vorbereitung dieser Zeit für ein bisher gemiedenes Thema. Das Buch hat gern das undankbare Geschäft auf sich genommen, selber Vorbereitung für eine Betrachtung zu sein, die vielleicht wirklich eines Tages jene Endgültigkeit, Geschlossenheit und Vollständigkeit aufweist, die man heute nur mit äußeren Mitteln zu erreichen in der Lage wäre.

Berlin, im April 1922.

Gustav Krojanker.

FRANZ WERFEL

von

Rudolf Kayser

Die Welt fängt im Menschen an
Werfel

Lyrik ist die Entfaltung aller menschlichen Tiefen. Sie ist Gesang. Sie läßt Worte aufklingen und gibt Schmerz, Lust, Rausch. Sie verdichtet den Augenblick zur Ewigkeit: zum Allerseelenland der Klänge, Leidenschaften und bunten Flüge.

Jede Lyrik ist religiös, jedes Gedicht Gebet. Ob Gott angerufen wird oder die Dämmerung städtischer Abende: ob Innerlichkeit oder Hingabe an kosmische Gewalten sich vollzieht: ob seelische Erfülltheit sich ausströmt in freiem, schamlos freiem Bekennen oder sich objektiviert zur Form: immer geschieht Religiosität: Sinn und Wege der Welt werden befragt.

Lyrik ist direkte Dichtung: sie bedarf weder der räumlich-körperlichen Symbole des Dramas noch der zeitlich-psychologischen des Romans. Sie verwandelt nicht Welt, die außerhalb des Ichs kreist, sondern strömt eine Musik selbstischen Wissens aus. Keine äußere Gesetzlichkeit beherrscht sie, sondern, aller Logik abgewandt, schafft sie in jedem Klang ihr eigenes einmaliges Recht: die Form. Mehr denn jeder andere Dichter ist der Lyriker Redner. Er spricht aus, was in ihm ist, und erweckt Resonanzen: nicht durch die Inhalte allein, aber auch nicht durch die Form allein, sondern durch die Einheit beider (denn sie allein bedeutet Kunst).

Deshalb kann man den Umriß eines Lyrikers nicht anders zeichnen, als wenn man mit dieser Einheit von Inhalt und Form beginnt. Nicht die psychologische Untersuchung über die Herkunft der Erlebnisse: nicht die Formulierung des weltanschaulichen Gehalts: aber auch nicht die Beschreibung der Gedichtform führen allein zum lyrischen Wesen heran. Die Wirklichkeit des Gedichts ist das Resultat von Herz und Form, Erlebnis und Sprache. Seele konkretisiert sich, und Gefühl wird Gedicht.

*

Franz Werfel ist der Dichter eines selbstverständlichen Ethos. Er gehört deshalb nicht zu jenen, die aufgeregt Gebote lallen, mit vielerlei Aufwand „Menschheit" singen, um sich dadurch mit den Attributen fortgeschrittener Dichtung schmücken zu dürfen. Werfels Ethos ist motorisch, keine abgezirkelte Gesinnung, kein formulierbares Wollen, sondern: Müssen, Dynamik, Vitalität. Sein Pathos ist nicht das Einhämmern von Forderungen, sondern die wilde Musik eines Müssens, das aus der Zwiespältigkeit der eigenen Seele zur Menschheits-Einheit strömt.

Man muß etwa den Rhythmus dieses Verses:

Doch auch uns sind Abende beschieden . . .

empfinden, um auch den seelischen Gehalt solcher Dichtung zu erkennen. Bewegtheit des Empfindens und des Denkens zwingt hier dem Wort eine Melodie ab, die intensiv ist und einsam zugleich.

Mit alledem nimmt Werfel in der neuen Lyrik eine Stellung ein, die durch kein Schlagwort und keinen Schulnamen bezeichnet werden kann. Er hat nicht Stefan Georges Feierlichkeit: die Steigerung von Welt zur reinen Form. Welt bedeutet ihm Menschlichkeit, nicht im Sinne des ethischen Optimismus, sondern als fragendes und antwortendes Leben; als Schöpfertum: als mannigfaltige Landschaft von Mensch, Erde und Gott.

Werfel ist nicht der romantisch Verzückte, für den viele ihn halten. Er ist selbst vor allem Mensch: durch dessen Körper die Bewegungen der Erde gehen; der jedes Geschehen spürt: nicht durch Einfühlung, sondern durch die Universalität des Seins, dessen Gefäß er ist. Seine vier Gedichtbücher sind vier Bejahungen der Erde und des Lebens, da Leben nichts anderes ist als wechselnde Vereinigung und Trennung zwischen Ich und Welt: fortschreitendes Weltsein.

*

Werfels erstes Buch „Der Weltfreund" (1911) ist ganz irdisch. Leise leben in diesen Versen die Dämmerungen der

Stadt Prag. Städtisch zumeist in ihren Bildern, umarmen sie die leuchtende Fülle der Erde. Etwas Neues geschieht in diesem Gedichtband: die Durchdringung der Realitäten mit Schicksalshaftem und dem besonderen Rhythmus der Jugend. In dem Gedicht „Das Malheur" läßt ein Mädchen die Schüssel fallen, da geschieht dies:

Jedoch dem Mitleid der Gäste hatte sich scheues Erstaunen zugesellt.
Denn sie sahen plötzlich eine mitten in ein Schicksal gestellt.

Selbstverständliche und freie Freundschaft zur Welt. Körperlichkeit des Lebens, die doch ganz frei von äußerlichem Naturalismus. Zärtliche Erdoberfläche, verwoben mit jünglingischem Fragen und Sehnen.

Hierin liegt das Charakteristische der Werfelschen Dichtung: daß die Gefühle sich nicht an Dingen und Menschen entzünden, sondern, stärker als sie, sie in sich hineinreißen. Weltfreundschaft ist auch Weltwissen: lieben und begreifen.

Mein einziger Wunsch ist, Dir, o Mensch, verwandt zu sein!

— — — — — — — — — —

So gehöre ich Dir und Allen!
Wolle mir, bitte, nicht widerstehn!
O könnte es einmal geschehn,
Daß wir uns, Bruder, in die Arme fallen!

Auch Gefühle stellen Forderungen. Das Dasein gewinnt Konturen, je mehr das eigene Selbst wächst und Gestalt annimmt. Nicht länger mehr Traum und panische Musik, wird es eingespannt in die Polarität des Lebens: Ich und Du; Seele und Stoff; Forderung und Erfüllung; Vater und Sohn. Die Welt hört auf, nur das süße Spiegelbild des Ichs zu sein. Sie wird ein Wir: ein Komplex von vielerlei Bindungen und Trennungen. Dadurch gelangt das Ich zu einem bewußt ethischen Grunderlebnis: dem der Schuld. Denn das Miteinander verteilt die Verantwortlichkeit auf jeden einzelnen.

Diese schärfere ethische Einstellung unterscheidet den

Gedichtband „Wir sind" (1913) von dem früheren. Noch aber gibt es das Beieinander von Hirn, Herz, Erde und Gott.

Und wenn ich erst zerstreut bin in den Wind,
In jedem Ding bestehend, ja auch im Rauche,
Dann lodre auf, Gott, aus dem Dornenstrauche.
(Ich bin Dein Kind.)
Du auch, Wort, praßle auf, das ich in Ahnung brauche!
Geuß unverzehrbar Dich durchs All: Wir sind!!

Aber die Gleichgewichtslage ist erschüttert, jener schwingende Rhythmus der Weltfreundschaft nicht mehr gestattet, da die Trennungen: des Wir in Ichs, des Lebens in Welt und Ich das Bewußtsein der Schuld erzeugt haben. Dem Weltfreund blühte die Einheit von Welt und Ich; sein Gefühl war Totalität. Durch das Bewußtsein der Schuld ist die Wechselbeziehung von Bindung und Trennung, das Einander entstanden. Aus dem jungen Rausch geht der tragische Mensch hervor.

Mit dem Buche „Einander" (1915) beginnt Werfels tragische Lyrik. Das Bewußtsein der Schuld hat die Sehnsucht nach Erlösung erweckt. Als oberste metaphysische Gewalt tritt den menschlichen Verwirrungen die Gottheit gegenüber. Werfels Gottesidee ist, etwa im Gegensatz zur franziskanischen R. M. Rilkes, die ausgesprochen jüdische. Sie begnügt sich nicht, Gegenstand des Gebets und Ort der Beglückung zu sein, sondern ist Antwort unseren menschlichen Fragen. Dies „Warum mein Gott" rückt in der jüdischen Religiosität die metaphysische Problematik in volle Helle.

Die Verwirklichung Gottes geschieht im Menschen. Die menschliche Schuld fordert Gottes Gnade und Hilfe, da sie sich sonst auflösen würde in das heillose Allein des zerstörten Ichs:

Ja, wer niederfährt zu diesem Stand,
Wo das Einsame sich teilt und spaltet . . .
Der zerrinnt sich selbst in seiner Hand,
Und nichts lebt, was ihn zusammenfaltet.

So folgt der Entzweiung der Welt die Entzweiung des Ichs. Sie ist das letzte Thema von Werfels tragischer Lyrik.

Warum gabst du mir nicht Einheit?
Reinige, einige mich, Du Gewässer!
Siehe, es wehklagen all Deine wissenden Kinder
Seit eh und je über die Zahl zwei.

Diese Verse der Entzweiung (aus dem Bande „Der Gerichtstag") zeigen den jüdischen Dichter, dem Ichzerrissenheit Schicksal und Erkenntnis sind. Deshalb beten wir die Psalmworte: „Mache unser Gemüt zu einem in sich einigen, einheitlichen."

*

Von der süßen Erdenmusik des „Weltfreunds" zur tragischen Symphonik der letzten Bücher zieht ein Weg, der auch eine formale Wandlung bedingt. Die hymnische Lust des Beginns besitzt eine andere Musik als das späte Suchen und Erkennen, das junge Ja! ein helleres Organ als das schmerzliche Klagen um Lüge, Bedrängnis, Entzweiung. Der Rhythmus der letzten Gedichte Werfels ist kürzer und fester geworden. Es fehlt die verschwenderische Weite des Anfangs, das freie Atmen der Knabenbrust. Alle Klänge sind härter und voller geworden, aber doch noch frühlingshaft beschwingt.

Werfels letztes Gedichtbuch, der sehr umfangreiche Band „Der Gerichtstag" (1919), setzt dort ein, wo „Einander" mündete: in der Entzweiung. Die „Ballade von Wahn und Tod" ist der starke Auftakt zu dieser neuen Reihe von Kämpfen, Versuchungen, Verworfenheiten. Die Entzweiung zieht immer neue Kreise, schafft neue Antinomien und Schuld und Lügen, bis schließlich das Wort selbst seine Verlogenheit bekennt und die Entzweiung das feindliche Gegenüber mit dem eigenen Selbst geworden ist:

O Tod, o Tod, ich sah
Zum erstenmal mich wahrhaft sein, mich ohne Willen,
Wunsch und Schein,
Wie Trinker nächtlich spät sich gegenübersteht,
— Er lacht und bleibt sich fern und nah — —
Ich stand erstarrt in erster Gegenwart, allein, zu
zwein.

(Ach, was wir sagen, lügt schon, weil es spricht.)
Ich fand mich, ohne Wahn mich sein, und starb in mein
Erwachen ein.

*

Werfels Werk ist Lyrik in derartiger Stärke und Geschlossenheit, daß ein Versuch zu breiterer Epik problematisch erscheinen muß. Die Erzählung „Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig" (1920) ist nicht gelungen. Einige brennende Bilder bleiben: Knabenängste, Jahrmarkt, Begegnungen. Aber der Kampf zwischen Väter und Söhnen verlangt eine andere Gestaltung: nicht agitatorische Übertreibung, sondern sachliche Wesentlichkeit. Was nützt es, ein Ungetüm zu erfinden und es „Vater" zu nennen? Dies Ausmaß des Hasses gegen den gegnerischen Typus schafft eine paradoxe Lage: sie gibt dem Gehaßten Größe, dem Hassenden Kleinheit. Dieser Tyrannenvater, in dem sich alle Tyranneien von Staat, Gesellschaft, Erziehung symbolisieren sollen, ist schließlich bedeutender als ein schwächliches Sohnestum, das selbst im Augenblick der Tat noch unterlegen bleibt. Hingegen ist die Phantasie „Spielhof" (1920) Auswirkung von Werfels lyrischem Grundwesen in nachbarliche Epik. In diesem Buch findet sich die gleiche erfüllte Melodie und innige Süße wie in den Versen und dazu die freie, beschwingte Nachdenklichkeit eines träumerischen Lebens. Es wird von einem Menschen erzählt, den ein Traum zutiefst erschütterte, so daß er wandert, um den Ort zu suchen, wo er ihn noch einmal wiederträumen kann. Diese Wanderung, umwittert und begnadet von Schönheiten und Begegnungen, führt durch viele seelische und irdische Landschaft zu liebender Kindheit hin und dann zurück in städtische Müdigkeit.

*

Werfels erstes dramatisches Werk „Die Mittagsgöttin" erschien, hiermit ihren lyrischen Charakter schon betonend, innerhalb des letzten Gedichtbandes „Der Gerichtstag". Eine symbolische, legendarische Dichtung, die Steigerung und Erlösung eines Menschen durch Mara: eine heidnisch bereicherte

Gottesmutter Maria. Um dieses Motiv herum erstehen Landschaft, Stimmungen und Andacht. Nicht Menschengestaltung, sondern das Schreiten „zu immer höherem Sommer, zu immer besserem Mittag" ist das Thema dieses lyrischen Stückes, das Wert und Wesen völlig im Atmosphärischen hat.

Das Drama „Der Spiegelmensch" (1920) führt den Untertitel „Magische Trilogie". Sowohl in seinem formalen Aufbau wie in seinem Gehalt stellt sich diese Dichtung weiteste Ziele: sie will innerhalb einer phantastisch, zauberisch bewegten Welt eine Problematik stärkster Werte bewältigen, die sowohl im Charakter des Dichters wie in dem unserer Gegenwart wurzelt. An diesem Punkt bereits beginnt das eigentümliche Mittelpunktsgeheimnis dieser Dichtung und auch das erste kritische Bedenken. Franz Werfel, in seinem Wesen durchaus musikhaft, allen Melodien und Farben der Erde hingegeben, lebt den alten romantischen Traum des magischen, von naiven Wundern belebten Theaters, wie er sich sowohl in der alten comedia dell arte wie in den Stücken des Hanns Sachs, den romantischen Märchen Ludwig Tiecks und den Zauberdramen Raimunds verwirklicht hat. Dieser Freude am zauberischen Spiel steht aber gegenüber der Ernst und die Schwere einer bestimmten, sehr persönlich erlebten Problematik. Beide Elemente im Drama als der höheren Einheit zu vereinigen, ist das Ziel des Dichters. Er steht damit vor einer ganz ähnlichen Aufgabe wie Goethe bei seinem „Faust". Der Unterschied aber ist der: daß Goethe einen alten, in seiner geschichtlichen Entwicklung bereits modifizierten und höher entwickelten Stoff antraf, der das Goethesche Kernproblem schon immanent enthielt: das romantisch-barocke Gepränge der Faustsage, das Goethe selbst als sein „nordisches Erbteil" empfand, umschließt bereits in der ältesten Gestalt des Stoffes die Idee des tragischen Wahrheitssuchers. Bei Werfel aber haben magisch-romantisches Theater und dieses geistige Grundthema, das aus dem Mittelpunkt des Werfelschen Seins kommt, miteinander wenig gemein. So scheint, daß diese Dichtung, die sonst durch ihre gedankliche Weite wie durch ihre dichterische Kraft sicher

zum Stärksten gehört, was heutige Kunst geschaffen, unter dem Zwiespalt zwischen Form und Inhalt zu leiden hat.

Werfel muß seiner Dichtung erst die Fabel erfinden: nicht nur die stoffliche, sondern auch die geistige, um so die Brücke von seinem Erlebnis zu einem geliebten, naiven, magischen Theater zu schlagen. Er muß diese drei Elemente: Theater, Problem und Menschengestaltung, die jedes für sich in ihm lebendig sind, zu einer Einheit verbinden, die a priori noch nicht vorhanden ist.

Doch welches ist das Werfelsche Grundproblem? Wieder das der Entzweiung, des Zerspaltenseins des Ichs in polare Elemente, der furchtbaren Begegnung mit dem eigenen Selbst. Die Überwindung dieser Zweiheit ist ja der tragische Ruf, der immer wieder aus den letzten Gedichtbänden Werfels dringt. Er ist auch das Schicksal der Hauptgestalt des Dramas: Thamal. Sein Gesetz ist die „zweite Schau":

Wer sie erlebt, der verfällt der Macht,
Die in einem Morgengrauen oder um Mitternacht
Dem tiefsten Feind ihn gegenüberstellt.
Von Stund an ist er entzweit,
Und muß blutig und mit zerrissenen Händen ringen,
Zu bezwingen sein Geleit,
Das ihn schleppt durch Mord und schuld'ge Taten.

Diese Verse enthüllen bereits die Handlung der Dichtung und das Schicksal Thamals. Er, der aus einem magischen Spiegel seine andere Wesenshälfte — die bösere, irdische — erlöst, muß einen phantastischen Passionsweg schreiten, um schließlich im Bußetod den inneren Feind, den Spiegelmenschen, zu ersticken und sich zur Einheit empor zu läutern. Dieser Weg ist begleitet von mannigfaltigen, geistigen, farbigen, zum Teil auch sehr aktuellen Bildern, die in ihrer dichterischen Schönheit und erfüllten Bewegtheit nur von einem ganz starken, dichterischen Geiste geschaffen werden konnten. Aber diesem Thema der Entzweiung gegenüber, das sowohl psychische wie metaphysische Bedeutung beansprucht, muß gesagt werden, daß die eigentliche dramatische Lösung ausbleibt.

Schließlich ist in der Gestaltung des Thamal (genau wie in der entsprechenden Lyrik Werfels) diese Problematik in ihrer ganzen tragischen Atmosphäre wohl aufgezeigt, ohne daß aber eine neue Objektivität gewonnen wird, die jenseits dieses Konflikts da ist und neue Möglichkeiten eröffnet: ohne daß eine Welt betreten ist, die die Überwindung der entzweiten, verdammten Erde bedeutet. Im letzten Grunde wird dieser neue Faust nicht erlöst und bietet auch seiner Zeit, von der er sehr erfüllt ist, keine Erlösung, da der Bußetod als das Ergebnis der Selbstschau ja eigentlich nur eine psychologische Bestätigung der Entzweiung, nicht aber ihre sachliche Überwindung bedeutet.

So läßt diese Dichtung kein restloses Ja zu. Aber in der Ernsthaftigkeit ihres Wollens, ihrer romantischen Spielfreudigkeit und ihrer dichterischen Fülle ist sie ein wesentliches Werk gegenwärtiger Dramatik, und innerhalb der Entwicklung Franz Werfels vielleicht der Übergang zu einer neuen Epoche, die gegenüber der reinen Subjektivität seiner lyrischen Zeit die Überwindung durch eine gestaltete Objektivität erreichen wird.

*

In welchem Maße ist diese Dichtung jüdisch? In welchem Sinne kann Werfel, von dieser deutschen Gegenwart in die vorderste Reihe heutiger Kunst gerückt, als Ausdruck jüdischer Wesenheit gelten? Zunächst n i c h t im Bezirk des Rein-Künstlerischen, der Formensprache, der transzendentalen Gestaltung des Lebens. Fast immer ja hat jüdische Kunst in nachbiblischer Zeit (unabhängig von der Sprache, in der sie gestaltete) sich in die Stilübung und -entwicklung ihrer europäischen Umgebung eingefügt und ihre Gestalt in der Begegnung des jüdischen Erlebnisgehalts mit der Formensprache, die sie vorfindet, gewonnen. Aber diese Begegnung bedeutet Durchdringung beider Elemente, da Form und Inhalt ja sich gegenseitig bedingende Wirklichkeiten sind. Werfels hymnischer Schwung, der Rhythmus seiner sich von Erden zu Himmeln weitenden Musik, die Gegenwärtigkeit von Bild und

Sinnbild: sie sind Zeugnis der Verbindung eines (romantischen, dann religiösen) Gehalts mit einer deutschen Lyriksprache, wie sie zwischen George und Whitman sich zu entfalten sucht. Dieser Gehalt, gleichermaßen bedingt durch Raum und Zeit, kann sicher nicht schlechthin als jüdisch bezeichnet werden, zeigt aber in Herkunft und Richtung durchaus jüdisches Gepräge. Da ist der ausgesprochene ethische Zug in Werfels Lyrik, der ihn von dem monologischen Charakter sonstiger Lyrik trennt; denn jedes Ethos, mag es auch dem heimlichsten Ich-Erleben entsteigen, hat, da es in Entscheidungen gipfelt, einen über das Individuum weit hinausgehenden Geltungsbezirk. Solche ethische Dichtung — mit ihrer großen Gefahr: dem diktatorischen Soll des Moralisten — ist (neben dem mystischen) der Ausdruck religiöser Wesenheit, wie die jüdische Geistesgeschichte sie immer wieder vertritt. Da ist ferner jenes Mittelpunkts-Erlebnis der Entzweiung, das im Individuum und im Volk unser altes jüdisches Schicksal bezeichnet. Von der Zerspaltenheit zur Geschlossenheit, von der Zerrissenheit zur Einheit: diese Sehnsucht und dieses Gebot von Jahrhunderten jüdischen Lebens — sie fanden in Werfels Dichtung den besonderen Ausdruck dieser Zeit. „Sich zur Einheit vollenden, bis man vollendet ist nach der Schöpfung, wie man vor der Schöpfung war, daß man ganz eins sei, ganz gut, ganz heilig, wie vor der Schöpfung" — forderte der Rabbi Nachman.

Die ethische Dichtung der Juden, manchmal erstarrend in Moral oder Optimismus, aber auch sich aufgipfelnd zum Credo des Bekennens zu Gott und zum Ich, wird heute wieder durch Werfel vertreten. Er spricht aber nicht für den Sonderfall des Juden, ist nicht Bekenner von Qual und Erlösung einer geschlossenen Gemeinschaft, sondern läßt sein gesamtes Wesen, in seiner Bestimmtheit durch Blut, Gnade und Gegenwart dichterisch entfalten. Er gestaltet nicht als Künstler Jüdisches, sondern ist jüdischer Künstler.

DER ROMAN DES ENTWURZELTEN

Georg Hermann: Die Nacht des Dr. Herzfeld

von

Hans Kohn

„Man denkt, wenn man glaubt, ohne Glauben ist kein Denken; nur, wer Glauben hat, hat Denken. Den Glauben muß man also suchen zu erkennen!"

„Den Glauben, o Herr, möchte ich erkennen!" „Man glaubt, wenn man in etwas gewurzelt ist: ohne Gewurzeltsein ist kein Glaube: wer in etwas gewurzelt, der glaubt daran. Wurzelung also muß man suchen zu erkennen!" „Die Wurzelung o Herr, möchte ich erkennen!" „Man ist in etwas gewurzelt, wenn man schafft; ohne Schaffen ist kein Gewurzeltsein: nur wer etwas schafft, ist darin gewurzelt. Das Schaffen also muß man suchen zu erkennen."

Chândogya-Upanischad 719—21.
(Paul Deussen: Sechzig-Upanischads. Brockhaus, Leipzig 1905, 2. A. S. 184.)

Die Nacht hat seit alters her etwas Beunruhigendes in sich. Da erwachen Stimmen, die man bei Tage nie gehört hat, der Blick verliert sich in undurchdringlicher Ferne, in die er auch das Gemüt lockt, die Grenzen verwischen sich, und der chaotische Urstrom der Dinge gleitet wieder über die Welt. Und auch den Menschen lockt es in der Nacht über sich hinaus und in sich hinein. Man hält Zwiesprach mit sich und schlichtet und sichtet; lange Gelebtes steht wieder auf, die Stunde der Abrechnung bricht an, und aus der Einsamkeit der Kreatur und den Verschlingungen der Großstadt reift das Erlebnis.

Georg Hermann hat in seinem Jettchen Gebert ein Kunstwerk gegeben, das wie Thomas Manns Buddenbrocks einen Ausschnitt der Welt in seiner Breite, in der vielfältigen Hingesponnenheit der bunten Schicksale gestaltet hat. Die Nacht des Dr.

Herzfeld ist mehr eine Novelle, denn ein Roman: in die Kürze einer einzigen Nacht, in wenige Gestalten wird hier eine Fülle Lebens gepreßt, daß es fast unheimlich ist, und daß einem der Rahmen zu schwach dünkt, diesen Druck auszuhalten. Man wünschte oft mehr Raum, vor allem mehr Zeit. Man bewundert diese atemlose Kunst des Dichtens, des Verdichtens, und wird doch des bangen Gefühls nicht frei, daß diese „Nacht der Nächte" über das ganze Leben so mancher Menschen entscheidet, uns die sonst verschlossenen Pforten zu ihrem ängstlich gehüteten innersten Leben wie mit einem Zauberschlüssel aufschließt und uns in der Fülle des Erschlossenen der bleiche dämmernde Tag etwas hilflos antrifft. Man hatte in Jettchen Gebert mehr Boden unter den Füßen, weitere Horizonte, festere Linien. Aber diesmal geht die Reise tiefer, als in dem Roman der Berlinerin des Biedermeiers, geht die Reise in unbekanntere Fernen, in verborgenere Tiefen, und da ist es verständlich, wenn uns manchmal die Bangigkeit anfällt, die an allem Fremden, Ungewöhnlichen haftet, und die doch, wie alle Fernen, lockt und anzieht.

Jahrelang gehen die Menschen umher, nebeneinander, sprechen und handeln, und bleiben einander doch fremd und kennen sich selbst nicht. Und wenn sie klug sind, durchschauen sie die Vergänglichkeit und Flüchtigkeit alles Tuns und alles Geschehens, wie alles fließt und doch in all dem Flusse sich nichts ändert, und wie bei all dem der Mensch einsam dabei steht, unverstanden von allen und kaum das Wesen des anderen verstehend. Und es fröstelt dem Menschen bei dieser Einsamkeit, und er schreit nach dem Gefährten. Und doch hütet der Mensch ängstlich diese Einsamkeit, denn sie ist zugleich eine Schutzwehr, eine schützende Mauer um ihn, die ihm Ruhe gibt und die Trägheit seines Herzens nicht gefährdet; denn schlüge er Bresche in diese Mauer, so wagte er sich auf wilde, stürmische See, voll unbekannter Gefahren und tückischer Abgründe, voll neuen, scharfen Lichtes, daß all die Bauten und Schranken, die er zu seiner Sicherung in sich aufgeführt hatte, brechen, voll Verantwortung und Mühsal, die

alle Ruhe für immer verscheuchen würde. Und so bleibt der Mensch in seiner Einsamkeit, aus der er doch hinaus will, an der er leidet; und das macht die Welt für ihn so wehmütig, und er wird ein Wissender, der sein Wissen in Schwermut und Weltschmerz trägt, und dessen Erhebung über sich nur darin besteht, daß er mit seinem Weltschmerz und seiner Schwermut spielt. Die Schranke, die er anderen gegenüber wahrt, die wahrt er auch sich selbst gegenüber; es fehlt ihm auch der Mut, sich selbst zu erforschen, sein eigenes Innere voll Vertrauen, voll tätiger Liebe und freudiger Verantwortung hervorquillen zu lassen. Er analysiert sich viel, grübelt über sich in den langen Stunden seiner durch keine Tätigkeit von außen her oder für das Außen abgelenkten Muße, aber es ist nur die Oberfläche, in die er sich wagt, Stimmungen der Stunde, Trübungen des Tages, Freudigkeiten des Zufalls, es ist nur das Fleisch, das sich um seine Seele schließt und sie schützt, das er durchforscht (man hat richtig von Selbstzerfleischung gesprochen), die Seele aber bleibt ihm unbetretbar, sein Geist, wie er aus der Fülle des Geschichtlichen hervorgewachsen zu seiner Eigenart, bleibt ihm fremd. So scheut der Mensch die Reise. Bis einmal Stunden kommen, wo gleichsam ein Sturmwind die Fluten hochpeitscht und sie anstürmen läßt gegen die sorgsam gehüteten Dämme, bis sie nachgeben und brechen. Und ungehütet steht der Mensch da, schutzlos preisgegeben dem Wüten urelementarer Kräfte, und er hört die Stimmen seines Lebens und vergleicht die Taten seines Wandelns und findet sie leer und nichtig. Und er besinnt sich auf die Stimme, die einst auch sein Leben berufen hat zu seiner Aufgabe. Es geht ihm gleich dem greisen Peer Gynt, dem im Herbstwinde wirbelnde welke Blätter Worte werden, die er hätte künden sollen, und das Rauschen in der Luft Lieder, die seiner Verkündigung geharrt, Tautropfen an den Zweigen Tränen und Erschütterungen, denen er ausgewichen ist, und die geknickten Halme auf dem Wege ungeschehene Werke, die er versäumt hat. Nur daß er weiser ist und nicht erst des Knopfgießers bedarf, der es ihn lehre, was des Menschen Leben ausmacht: „des Meisters

Willen als wie ein Schild, an seines Lebensschwerts Griff sich löten", der Berufung zu folgen, die an jeden Menschen ertönt. Aber dazu traute er sich nie weit genug zu reisen, um die Bestimmung der Ferne zu ahnen, und jetzt ist es zu spät. Der Berufung und ihrer unerbittlichen Strenge kann er nicht mehr folgen; die Ruhe und Trägheit der Sicherheit ist ihm zu teuer, seine Lebenslügen zu sehr Lebensbedürfnis, das neue Licht zu grell, als daß er es vertragen könnte: darum gibt es für ihn nur einen Weg: die ewige Ruhe aufzusuchen, den Schlummer des Todes der Mahnung der harten und unerfüllbaren Forderung vorzuziehen. Oder: diese Schicksalsstunde muß ja vorübergehen, und wenn man sie überlebt, wenn weder Tod noch Wahnsinn ihr Ende ist, dann beginnt ja wieder der Alltag, das friedliche Eingehegtsein, das Herrschen der Lebenslüge, die schattige Dämmerung; dann ist es ja weiter erträglich, wenn man weise ist und Weltschmerz liebt, und das Gedenken der furchtbaren Stunde der weiten Reise ist nur ein Zusammentreffen mit einem Gespenst gewesen, wobei man noch jetzt ein kaltes Grausen fühlt und den Wunsch „nie wieder!", was aber im Laufe der Zeit die Schrecken der Deutlichkeit verliert und beinahe eine angenehme Erhöhung durch Kontrast der ruhigen Gegenwart wird.

Eine solche Reise durch gefährliche Stunden führt uns Georg Hermann in seiner Nacht des Dr. Herzfeld. Kein großes Kunstwerk, das durch die Jahrhunderte bleibt und Zeugnis ablegt von dem Form gewinnenden Geist eines Volkes. Die Nöte des einzelnen sind hier nicht gehoben in die reine Luft idealer Menschlichkeit, der Dämon der Leidenschaft nicht eingetaucht in die alles sühnende Harmonie des Ganzen. Es fehlt die letzte Gestaltung, die den Stoff völlig bewältigt, völlig in der spielenden Meisterschaft der Form aufhebt, und so das Trübe des zufälligen Erlebnisses im Spiegel des allgemein Gültigen zum Leuchten bringt. Aber es ist ein Buch, das so klar und deutlich wie selten ein zweites uns die Seelenfäden eines Menschentypus entwirrt, der eine häufige Erscheinung des eben modern gewesenen Romans gewesen ist. Denn schon hat sich eine Ab-

kehr geltend gemacht. Man sehnt sich nach kräftigerem Leben, nach neuen, gewaltigeren Rhythmen, und an die Stelle des relativen und müden Pessimismus treten wieder die Tafeln überindividueller, allgemeingültiger Werte. Hier aber ist es, als sei in einem letzten, gedrängten Bild noch der Held eben vergangener Zeit zusammengefaßt in seiner vollendeten, endgültigsten Ausprägung: im entwurzelten Juden. Wie eine späte Frucht an einem üppigen Baum ist dieses Buch, und es ist auch voll der Süße und Reife später Früchte. Fast spürt man seinen Herkunftsort in seinem Stil: er ist reich und weich an Stimmungen und hat doch jenes Saloppe, das dem Berliner eigen ist, und die Zartheit der Perioden zerreißt oft ein Zwischensatz zwischen Gedankenstrichen, nüchtern, witzig, fast schnodderig, vielleicht ein Erbteil Heinrich Heines. Aber es gibt Stellen, wo sich das stimmungsvolle Feuilleton steigert zu lyrischem Empfinden, wo das Bild der Großstadtnacht mit einem Zauber uns umfängt, dem wir Großstädter uns so gerne hingeben, und wo wie von ferne die Schwermut des märkischen Sandes, seiner Kiefern und Seen, Sonnenuntergänge und Menschen uns grüßt wie auf Bildern Walter Leistikows. Was uns das Buch aber wert macht, was es über alle müde Dekadenz und pessimistisches Ästhetentum erhebt, ist seine tiefe Kenntnis des Lebens, sein stilles und weites Verstehen und sein herzliches Mitleben mit Menschen und Dingen und ihren Nöten, das Verständnis der sozialen Fragen unserer Zeit. Man merkt es dem Buche an, daß sein Dichter liebt, daß er helfen möchte; und fast ist es, als ob in seinem gütigen Wissen die Schuld dieser Menschen aufgehoben wäre. Viel kluge Dinge stehen in dem Buche über alles Mögliche: über japanische Kunst und über Syphilis, über Eduard VII. und über Raabe, dessen Pessimismus dem Buche verwandt, aber bodenständiger ist, über Frauen und über Goethe, über die Ehe und über Liebe. Aber das Wesentliche in dem Buche bildet doch nicht das Naturleben oder die Gestaltungen des objektiven Geistes, sondern die Menschen, ihre Seelen und Beziehungen, ihr Ethos und ihr Pathos. Es ist, als ob alle Dinge nicht in ihrer Wesenheit

lebten, sondern in Relationen zu diesen Menschen, vor allem zu dem, der der einsamste und weiseste ist, Dr. Herzfeld.

Es sind zwei, deren Schicksal diese Nacht miteinander verbindet, ohne sie doch einander näherzubringen: Dr. Alwin Herzfeld und Hermann Gutzeit; beide Literaten, beide Männer, die intim zu leben, zu erleben verstehen und die dieses Erlebnis umsetzen in die Rhythmen des Wortes, beide Männer, in deren Leben beherrschend und entscheidend eine Frau eingegriffen hat, und beide Menschen, die große Versprechungen nicht gehalten, berechtigte Erwartungen nicht erfüllt haben, die nicht das geworden sind, was sie hätten werden müssen, werden können und wovon sie einst in ihren besten Stunden geträumt haben. Beide Kinder des Großstadtpflasters, auf dem sie bei der atemlosen Hast des Vorwärtsdrängens zurückgeblieben sind, unscheinbar, abgeflogen, ziemlich ramponiert und des Schmelzes entkleidet wie leicht lädierte Schmetterlinge, die eben noch für eine Sammlung angehen, „ditto passabel" sind, und auf beide paßt das Wort des ihnen verwandten Peter Altenberg: „Ich bin fünfzig Jahre, glatzköpfig und ziemlich verkommen und habe es zu nichts gebracht trotz herrlicher Anlagen." Und doch welcher Unterschied zwischen ihnen, trotz des gleichen Milieus, des gleichen Berufs, des gleichen Lebens. Es ist, als repräsentierte jeder seine Rasse, als stünden zwei Welten einander gegenüber; nicht in ihren besten Vertretern, sondern in Menschen eines müden, entwurzelten, dekadenten, trüben Typus. Beide sind Entwurzelte: der eine weg vom Lande, das ihn hat aufwachsen sehen, in die Großstadt und in ihrem Trubel untergetaucht, nachdem er kurze Zeit sich an der Oberfläche zu halten gewußt hatte. Und er sehnt sich nach dem Lande, sehnt sich in einer Weise, wie er selbst ist, halb verlogen-träumerisch sentimental, und ist doch für das Land bereits völlig verdorben, kann nur noch in der Großstadt leben, würde es auf dem Lande kaum drei Tage aushalten. Der andere ist in noch tieferem Sinne entwurzelt; aber sein Entwurzeltsein ist weiter, wissender, größer; ihn hat die Großstadt nicht verderbt, er war kein Kind des Landes, er

weiß wohl, daß er nirgendwo ein Daheim hat, er ist sich jede Minute bewußt, „daß ihm von der ganzen Gotteswelt auch nicht ein Fußbreit gehört". Wohin sollte er sich auch sehnen? Hier in Berlin, da hat er wenigstens immer mitgespielt, da ist er dabei gewesen, mit der Großstadt ist er selbst gewachsen, ihre Atemzüge hat er belauscht und verstanden und zu singen gewußt, er ist so entwurzelt, daß ihm die Negation aller Heimat, die Großstadt, zur Heimat wird und die Sehnsucht in ihm nicht mehr rege ist. So gehen sie nebeneinander durch die abendlichen Straßen Berlins: der Deutsche groß, ein wenig aufgeschwemmt, schwer und graublond, ein großer Kopf mit übermäßig hoher Stirne und graublaue, kurzsichtige gewölbte Augen hinter scharfen Kneifergläsern, „Augen, die immer gleich ernst und grübelnd, gleichsam erstaunt blieben darüber, daß alles so gekommen, das heißt ganz anders als Hermann Gutzeit und die Welt es vermutet hatten". So geht er, den Schlapphut auf dem Kopfe, einen alten, braunen, flatternden Mantel um sich, alt und abgenutzt, das blonde Haupthaar stark gelichtet und tiefe Furchen im Gesichte. Und neben ihm geht der andere, klein, vornübergebeugt, in kurzen Schritten, wortlos, die Hände auf dem Rücken, kränklich, trübsinnig und müde. Aber wie es bei häßlichen, kleinen Juden immer ist, wenn sie zu reden beginnen von dem, was ihnen nahegeht, wenn die Müdigkeit des Tages Raum macht der Begeisterung ihrer Stunde, da sind sie das, was sie seit alters gewesen: Künder des Pathos, Meister des Wortes. „Sowie er aber zu reden anhub und die dunklen Augen in dem blassen Gesicht die Herrschaft bekamen, dann war dieser Mensch da nicht mehr ein ziemlich mitgenommener Fünfziger, verbraucht über seine Jahre hinaus, sondern kaum erst ein Vierziger. Man sah dann ordentlich, wie ihm seine Gedanken aufstiegen, gleich schimmernden Blasen, die zur Oberfläche wollen. Er sprach gut, gern, sicher, liebte seine Worte, bog und feilte mitten im Satz, um eine andere Wendung zu geben, um etwas zu vertiefen, ein Plumpes zu verfeinern, ein Rohes zu umschreiben."

Beide Entwurzelte: der Deutsche und der Jude. Und doch so verschieden: Gutzeit, der am Rande der Erschöpfung arbeitet, ein mühseliges Dasein, eine niedere Stufe jener erhabenen modernen Askese des Künstlers und Wissenschaftlers, von der Friedrich Nietzsche spricht (Zur Genealogie der Moral: Was bedeuten asketische Ideale?) und die Thomas Mann in Aschenbach (Der Tod in Venedig) gestaltet hat, bleibt doch bei aller Kränklichkeit und allem frühen vorschnellen Abgenutztsein zu einfach, zu gesund, zu undifferenziert; sein Leben kennt keine große Schuld, sondern nur kleine, in ihrer Wichtigkeit übertriebene und nur in ihrer Gesamtheit niederdrückende, alltägliche Verfehlungen, und so wird die tragische Nacht für ihn im Grunde zu einer Tragikomödie mit heiterem Ausgang, an deren Ende er etwas großsprecherisch und mit unnötiger Wichtigkeit sich selbst mehr bedauert als er zu bedauern ist. Und im Grunde siegt über all sein Gespiel und Getue doch seine lustige, laute und breite Art. Der andere ist ihm unverständlich; er hört ihm erstaunt zu, dem anderen, „der darin ganz Orientale war, daß man ihn selbst nie kennen lernte, ihn nie halten konnte, daß er immer hinter seinen eigenen Worten zurückwich." Denn Herzfeld ist der Tiefere von beiden; es ist, als käme er aus ganz anderen Weiten, als wäre er Jahrhunderte älter, als lebten in seinem Blute ungeheure Schicksale, Abgrundtiefen und Bergeshöhen.

Beide haben schon lange aufgehört aus dem Vollen zu leben; beider Leben ist mühsam zusammengeleimt aus ein paar Illusionen, nur damit man der Wahrheit nicht ins Gesicht zu sehen brauchte. Aber der Einsamere ist Herzfeld; er ist so namenlos einsam, daß er das Aussprechen fast verlernt hat; und nur diese Nacht öffnet ihm seine Seele, und dieser sonst stille Mensch, der ruhig, vornehm und unscheinbar in seiner zurückgezogenen Wohlhabenheit lebt und alles eher will als Aufsehen, bricht aus sich heraus und stellt uns vor sein Leben hin, in einem scharfen, hellen Blitzlicht, daß uns vor all dem inneren Jammer dieser Existenz schauert und wir doch Achtung haben vor dieser Selbstbeherrschung, diesem trotzigen

Alleinsein. Aber wie arm ist dieses Leben! Dieser Mensch mit all seinem Wissen, seinem Takt, seiner geistigen Regsamkeit, alleinstehend, reich und unabhängig, voll tiefsten Verständnisses des Lebens und der Kunst, der sein Leben mit kostbaren Dingen umgeben hat, die er liebt, mit Büchern und Stichen, alten goldbraunen Möbeln und einfarbigen Porzellanen Chinas, die köstlicher waren als schöne Verse, mit den Holzschnitten Japans, die wie Blumen bunt, seltsam und von exotischem Duft, und mit Lackdosen von dem Glanz geschnittener Steine und Juwelen — dieser Mensch mit all seinem inneren und äußeren Reichtum, mit dieser seiner ganzen, kostbaren, künstlichen Welt, hatte das Leben sich entgleiten sehen müssen, war machtlos und hilflos dem Leben gegenüber, ärmer als der letzte Arme, der noch ein schlagendes Herz, ein wirkliches Stück Erde, etwas Lebendiges und Vertrautes sein eigen nennt. Er selbst aber hat sich zu weit entfernt von allem wirklichen Leben, von dem, was im Leben Halt und Sicherheit gibt, von Land und Familie, Freund und Volk. Wie die Nürnberger und Beermann in Schnitzlers „Der Weg ins Freie" haben ihn die Schicksale seines Volkes weit fortgetrieben von Gemeinsamkeit und Leben und haben ihn zu dem gemacht, unter dessen Druck er fast zusammenbricht, zum heimatlosen Literaten. Wie dieser lebt er nicht mehr in Realitäten, sondern in Surrogaten, aus Fiktionen ist sein künstliches Dasein aufgebaut, nichts bietet seiner Seele festen Halt, und so ist sie veränderlich und schwankend; sie kennt die Wandlung, aber nicht jene große Wandlung des Orientalen, die uns in unseren Grundfesten erschüttert und zu einem völlig neuen Menschen macht — denn dazu hat er sich von diesem Urlebenskreis zu weit entfernt —, aber die stete Verwandlungsfähigkeit der Oberfläche, die nur Oberfläche ist, die nur den Stimmungen des Augenblicks horcht und der die Konstanz der Kontinuität fremd ist. „Wer kann für sich gutstehen, daß er nicht schon morgen anderer Meinung ist? Ich beneide alle, die glauben, irgend etwas verantworten zu können!" Doch wozu mehr? Wir kennen alle diesen Typus des entwurzelten,

seiner Familie und seinem Volke fremden jüdischen Literaten, wie er durch unsere Tage geht, die letzte Verkleidung, in der Ahasveros auf seiner endlosen Wanderung vor uns erscheint. Und Alwin Herzfeld ist vielleicht die beste Gestalt dieses Typus, der freudlos und einsam ist und aus dem der Schmerzensschrei bricht. „Und wenn sie weiter sagen, daß ich doch nur Verantwortung für mich trage — hier — meine rechte Hand gäbe ich dafür, wenn ich es damit erkaufen könnte, daß es noch anders wäre . . .“ So schreit er aus seiner Not nach Gefährten, nach Verantwortung, nach Volk, nach Aufgabe. Und ist doch zu schwach und kann nicht anders. Kann aus seinen Lebenslügen nicht hinaus zur Wirklichkeit, und weiß, daß er sterben wird, niemandem etwas, fremd und allein, und nach drei Tagen schon hat ihn der Kellner in seinem Stammcafé vergessen. Und in dieser Nacht, wo das, was er so lange zurückgehalten hat, zutage tritt, wo ihm auf Schritt und Tritt Erinnerungen begegnen, wo er sein Leben wiederlebt mit all seinen Versäumnissen und seiner vermeintlichen Schuld, wo er im Kreise von Männern, gleich ihm und Gutzeit ramponiert und nur noch „ditto passabel“, sein letztes Liebeserlebnis wiedersieht, die letzte Vortäuschung von wahrem Leben — und unter diesen Männern des Kreises der „Dittopassabeln“ sind einige, die entwurzelt sind gleich ihm: Goldschmidt, der seichte Verstandesmensch, der viel zu flach ist, um an seiner Entwurzelung zu leiden, der gar nicht die Fähigkeit besitzt, in sich zu seiner Wurzel hinabzusteigen, für den das Leben keine Tiefen hat und für den es aus Begriffsschemen und Büchertiteln — was kümmert ihn der Inhalt! — besteht, und ein zweiter, bei dem die Entwurzelung akut ist, bei dem nicht eine historische Tragödie, ein Volksschicksal von Jahrhunderten dahinter steht, ein alter englischer Sprachlehrer, der schlecht deutsch sprach, weil er mit seinen Schülern nur englisch sprach, und schlecht englisch, weil er immer nur Fehler hörte, und so zu dem stillen, gleichmäßigen Stumpfsinn einer Schildkröte gekommen war. — „Er führte aber auch das traurigste Dasein, das ersonnen werden kann: Sprachlehrer in

einem fremden Land sein, nie Wurzel fassen können, abhängig sein von Menschen, denen man gleichgültig ist und für die man trotzdem Interesse heucheln muß, wenn man sie auch verachtet, da man meint, sie ständen tief unter einem, eben, weil jedes beiderseitige Verstehen ausgeschlossen ist." — „Aber Mr. Young ertrug die Kümmerlichkeit seiner Heimatlosigkeit mit dem müden Lächeln eines Gentleman, wie ein alter zerflidderter Raubvogel, der mit beschnittenen Flügeln im Käfig auf seiner Stange hockt, mit dem allerletzten, geheimen Glühen einer jähzornigen Sehnsucht in den Augen" — und wo in gleicher Nacht ein Weib ihm begegnet, das er seit Jahren nicht mehr gesehen hat und mit dem sein erstes himmelhoch jauchzendes Glück verknüpft war wie seine tiefsten, von Schuld zernagten Stunden; in dieser Nacht, wo er über sein Leben richtet, wird er sich dessen ganzer Schalheit und Leere bewußt, ist er der ewigen Surrogate überdrüssig, die das Leben ihm bietet, und will nach der einzigen Realität greifen, die ihm zugänglich ist: dem Tode. Seiner komplizierten, verwirrten, zerrissenen Seele ist das Leben in seiner Einfachheit und Größe nur faßbar in seiner Negation, im Tode. Und er überschaut, was er sein Leben genannt hat, und die Erinnerungen kommen und steigen auf vom Grunde seiner Seele, und mit der Feinheit des Literaten weiß er sie zu genießen, aus ihnen ihren letzten, heimlichsten Duft hervorzuholen und aus Dämmerung und Halbbewußtsein sie gleich goldenen Spielkugeln in die Luft zu schleudern, zum Genußspiel seiner Nerven und Sinne. Und ganz aus dem geheimsten Fach seines Herzens kamen die verblassenden Erinnerungen an Jugend, Familie und väterliche Riten, und er sah sie vor sich mit jener letzten, ironischen Liebe, „die selbst der freie Jude noch heute für seine Riten hegt", die kleine Betschule in einem unerhört schmierigen Hof, wo Männer mit wirren Bärten und mit Käppchen stehen in gelbweißen Seidenmänteln. Und im bräunlichen Dunkel des überfüllten Raumes schwammen mit rötlichen Höfen Kerzen, deren Lichter von dem unausgesetzten und doch so melodiösen Singsang der Litaneien ganz

leise zitterten, in denen so eine wilde, fanatische Bitterkeit lag, zornig, freudlos und hingebend. Ja, das Haus möchte er noch einmal gerne sehen. Aber über all die Erinnerungen hinaus jagt ihn eines: der Tod, die Sehnsucht nach Ruhe, nach Endgültigem, nach Wahrheit.

Und doch . . . er überlebt. In einer Krise seiner Nerven endet diese Nacht für ihn. Und draußen ist wieder der geschäftige, helle Tag, der ihm Schutz gibt, wo die Mühle der Lebenslügen lustig klappert, und bei diesem altgewohnten Klang kommt ihm die alte, müde, wissende Ruhe wieder. Was war das für eine Nacht gewesen! Ohne daß er es wollte, hatte er alle Labyrinthe des Menschlichen durchirrt, hatte weite Reisen gemacht — fast bis zur letzten verschlossenen Kammer. War überhaupt er der Reisende gewesen, er, Dr. Alwin Herzfeld, der ruhige Bewohner seiner stillen Zimmer mit ihren alten Möbeln und japanischen Bildern, oder ein anderer, den er vorher nie gekannt und den er auch nie wiedersehen wird? Und so geht er hin und ist etwas beschämt ob all des Gespensterspuks dieser Nacht. Es ist ihm, als hätte er auch die allerletzte Probe auf sein Menschentum nicht bestanden, als sei er nicht einmal zu dem geeignet gewesen, was jeder einfache Mensch, ohne viel nachzudenken, zu tun fähig ist. Aber die Monotonie seines trägen Lebens hat wieder Gewalt über ihn, all die kleinen Freuden, die er sich mühsam aus aller Kümmerlichkeit eines entgleisten Lebens zusammengelesen hat. Und Dr. Herzfelds Ahne Heinrich Heine lächelt ihm zu, ironisch, klug und müde, mit der gleichen unheimlichen Krankheit behaftet, unjung und nicht mehr ganz gesund, und doch voll glühender Sehnsucht nach dem Leben.

Es ist in vielem der Geist Heinrich Heines, der über dem Buche liegt, seine Sehnsucht nach alten griechischen Tempeln, nach ihrer unter tiefblauem Himmel emporblühenden strahlenden Heiterkeit, und seine Freude am Frühling und an den Mädchen, kurzröckig, schlank und hellblau. Und dabei die leise Ironie, daß das alles doch nur Spiel sei, die Erbschaft der Romantik, die Illusion baut und Illusion zerstört. Nur

ist hier alles weiter und bunter, feiner und vielgestaltiger als bei Heine, das alte Lied erklingt in neuen, volleren Harmonien, über all dem liegt eine Heine fremde Art gütigen und doch überlegenen Verständnisses, und die Sprache hat einen weiten Weg gemacht in ihrer Geschmeidigkeit, ihrem Glanze und ihrer Treffsicherheit von Heine bis Dr. Herzfeld.

Und doch leiden beide an einem gleichen Übel, nur daß Herzfeld hier der Jüngere ist und damit der Spätere, der Vollendetere. In seinem Roman der beginnenden Entwurzelung des Berliner Juden, in seinem Jettchen Gebert, da stehen die einzelnen Menschen noch nicht einsam und allein da. In ihnen allen sind die Züge ein und derselben Familie unverkennbar, Familiengeist und -tracht, die sie alle an sich haben, unauslöschlich, vom uralten Eli Gebert bis zu Jettchen. Und in diesen Familienzügen sind mit gleicher meisterhafter Sicherheit die Rassenzüge eingeprägt, und so sind es nicht einzelne, einsame Menschen, deren Schicksal uns der Dichter malt, es ist das Leben und die Geschichte eines verbundenen Ganzen, einer Familie, eines Volkes, einer Rasse, das hinter dem Schicksal jedes einzelnen steht und von dem sich sein Lebensbild abhebt, sicher, ruhend und fest, getragen von Banden des Blutes, vom Boden der Tradition. Und es ist fast am Ende des Werkes, daß einer den Sinn des ganzen Buches zusammenfaßt und ihn vor uns hinstellt, einer, der still und weise, ironisch und schmerzbeladen ist, Jason Gebert, der Philosoph und Liebhaber schöner Kunstgegenstände, vielleicht ein Großvater Dr. Alwin Herzfelds. Und in der Art, wie er es sagt, da klingt es wieder wie von der Art seines Zeitgenossen Heinrich Heine: „Weißt du, man mag reden, was man will, Jettchen — eigentlich ist die Familie doch das Einzige, was uns Halt gibt im Leben. Es ist mit der Familie wie mit dem Ofen: solange es Sommer ist, wollen wir nichts von ihm wissen, und jedesmal, wenn wir durchs Zimmer gehen, stoßen wir uns daran, und wenn wir ihn anfassen, ist er hundekalt. Aber sowie es Winter ist, da merken wir erst, was er uns bedeutet, und was wir ohne ihn überhaupt wären."

Und grimmiger, verzweifelter sagt es Dr. Herzfeld: „Wir leben unser Lebtag mit anderen Menschen, aber wir sterben mit der Familie."

So endet die weite Reise des Dr. Herzfeld. Und mag sie ihn noch so weit geführt haben: die letzte verschlossene Kammer hat er nicht aufzusperren vermocht, zu den Wurzeln der Dinge konnte der Entwurzelte nicht steigen. Und so lebt er weiter und träumt vom Leben, das stark und berauschend ihn tragen würde wie jagende Pferde. Und hockt in dem Käfig seiner Surrogate, unjung und nicht mehr ganz gesund, mit beschnittenen Flügeln, ramponiert und glanzlos, und in den müden, trüben Augen ein allerletztes geheimes Glühen der Sehnsucht.

ALFRED KERR

von

Ernst Blass

Schlage die Trommel und fürchte dich nicht

Wie fängt es an?

Mit einer Musik von Schumann: Marche des Davidsbündler contre les Philistins. Zu diesen Klängen, von ihnen begeistert und beflügelt, singt ein Mensch seine Erlebnisse, seine Erfahrungen, seine Erkenntnisse, sein ganzes Leben. „De la musique avant toute chose!"

Er schreibt hauptsächlich über Berliner Theater, er singt dabei von sich, er schreibt mit sachlicher Leidenschaft von Dramatikern und Schauspielern, aber alles, was er schreibt, ist ein Gesang über das in den Dingen, was ihm wesentlich ist. Er ist schwer unterzubringen, mit anderen unter einen Hut zu bringen. Seine Art verspottet von vornherein die Identifikation mit einem bestimmten Begriff. Er fühlt sich zu reich, zu vielfältig, zu überlegen; er ist eine einzelne Person, eine einmalige Erscheinung, eine lebendige Kraft.

Jeder aber wünscht sich selbst zu sehen, zu fühlen, sich nahe zu sein, in der eigenen Haut zu stecken. Und gerade Alfred Kerr, „der bekannte Theaterkritiker", wünscht das. Er hört die Stimme seines Blutes, seiner Seele, und er ruft das ihm blutmäßig, seelenmäßig Nahe zu sich. Er wünscht wahr zu sein, seine Wahrheit zu erkennen und auszusprechen, und er weiß, wieviel Seelenkraft und Entschiedenheit dazu gehören, Täuschungen, Selbsttäuschungen abzuwehren und zu durchdringen. Hier will jemand ganz wahr, ganz von sich aus, unumwunden und direkt reden, nichts verschweigen und nichts hinzusetzen. Er prüft in jeder Einzelsache genau seine Gedanken darüber, sein Wissen davon und nimmt seine Angaben nach bestem Gewissen auf seinen Eid.

Und das ist schon sehr viel. Denn die meisten straucheln, werden schwach, lassen sich narren und einwickeln. Deshalb liebt Kerr die Kraft, die Fähigkeit, die Überlegenheit, das helläugige Durchschauen und Durchdringen der Fragen; er begreift das Talent als Charaktereigenschaft wahrer und gefestigter Menschen. Kerrs erste Liebe ist die Wahrheit, und zu ihr trägt ihn der seltsam beladene und doch schwebende, rudernde Flug der Musik, das erdhaft-überirdische Wunder gestalteter Klänge.

„Schlage die Trommel und fürchte dich nicht" — Heines Doktrin lebt im Wesen von Kerrs Werk. Ein Nebeneinander, nein, ein untrennbares Zusammen von Klang und Wahrhaftigkeit, von Rhythmus und Mut ist Kerrs Grundzug. Magis amica veritas? Die Wahrheiten in der Kunst sind ebenso wahr wie die Wahrheiten im Erkennen.

„Schlage die Trommel und fürchte dich nicht,
Und küsse die Marketenderin,
Das ist die ganze Wissenschaft,
Das ist der Bücher tiefster Sinn."

Auch der Bücher von Alfred Kerr tiefster Sinn.

Drama und Licht

Er schrieb eine Welt im Drama und im Licht.

Er lehrt die Innerlichkeit und die Bewegung. Besser: zuerst die Bewegung; der tätige Könner ist ihm lieber als die edle, aber herzschwache Innerlichkeit ohne Arm und ohne Faust. Eine starke Innerlichkeit hat auch einen Arm, ein starkes Herz hat auch eine Faust.

Er lehrt die Logik — und die Musik.

Vor allem: die klingende Bewegung, das freudige Beginnen und die treffende Tat.

„Ich hab' sie begriffen, weil ich gescheit,
Und weil ich ein guter Tambour bin."

Der herrliche Überschwang und Übermut von Heines Genie flammt in brennender Seligkeit aus Kerrs Worten empor.

So ist sein Ich zuerst eine Flamme, eine Kraft, ein Element, ein Leuchten.

*

Auf was für Dinge fällt nun der Schein dieses Lichts? Was wird sichtbar, erkennbar?

Eine dunkle und unzulängliche Welt, von einem Stümpergott, Müller fünf, recht unvollkommen geschaffen, mit vielen unverzeihlichen Mängeln, aber auch mit manchen Herrlichkeiten — und mit Schwärmen ernster, arbeitender, umgrabender Menschen.

Diesen Menschen, den leidenden, dennoch kraftvollen, festen Herzen, bei denen das Werk der Weltverbesserung einschließlich Abschaffung des Todes und Eroberung des Himmels liegt, — diesen scheinlos-ernsten Arbeitern und innigsten Vertretern der menschlichen Interessen gegenüber dem genannten Demiurgen Müller, diesen Menschen gesellt sich Kerr zu mit seiner Schleuder, mit seiner Harfe und mit seinem Spaten. Seine Richtung ist eine gegenschöpferische, antidemiurgische, luciferische, menschliche. Er hält es mit Ibsen, von dem er sagt: „Ibsen ist Lucifer. Sein ganzes Werk ist im Grunde das eines Entgötterers. Das Werk dieses schönen und traurigen und starken Engels, der ‚Gegenschöpfer' sein will. Ibsen spürt die ideale Forderung in sich, und weil er tapfer wie ein Wikinger ist, dringt er bis ans Ende. Ans Ende der Wahrheit; das ist: Verzichten. Und mit alledem weckt er Empfindungen, die eine schlechtweg religiöse Gewalt haben. Heilig ist auch der Gegenschöpfer."

Kerr hält es mit den Weltverbesserern, die eine Musik in sich tragen, und mit den Musikern, die die Menschheit fördern. Mit allen, die die Erde lieben und vorwärtsbringen, die zu atmen und zu arbeiten verstehen. Diese Halbmenschen, sagt er, sind die Doppelmenschen.

Ist Kerr mehr ein Kritiker oder mehr ein Poet? Er ist ein Erzieher, weniger zu bestimmten Ansichten als zu gewissen Stimmungen (darin also ein Dichter) — und ein Erzieher zu

aus solchen Stimmungen hervorgehenden Taten (darin ein Lehrer; oder besser: ein anregender, rufender Bruder).

Vielleicht ist diese Frage dumm und altklug gestellt. In jedem Menschen ist ein erheblicher Rest unverständlich. Wir reden nur von den verständlichen Zusammenhängen, und wenn wir etwas nicht verstehen, so behaupten wir, der andere habe keinen Charakter oder sei keine „geschlossene Persönlichkeit". Kerr lebt im Duft und in der aufreizenden Musik seiner Worte und im Ernst und der Wahrhaftigkeit seiner gedanklichen Bekenntnisse.

„Also, kurz gesagt, Sie halten ihn für einen Zwitter?" Nein, Sie stellen falsche Fragen. Ich halte ihn ganz einfach für einen essayistischen Schriftsteller, für einen écrivain, für ein starkes Subjekt, das die Welt im Drama erforscht und seine Ergebnisse in „verwandt leuchtenden" Begriffen und Worten mitteilt. Er ist ein unmittelbarer écrivain, er spricht nur deshalb vom Drama, weil dort Seelisches am konzentriertesten, bedeutendsten, wesentlichsten vorkommt.

„Dann könnte er doch auch von Romanen sprechen?" Ja, gewiß. Wenn ihn nur das Seelische interessierte, könnte er auch Psychologe oder Psychiater werden. Aber im Drama ist nicht nur die bedeutende Seele behandelt, während die Psychiatrie Fälle, seelische Tatsachen vor sich hat, sondern diese wesentliche Seele erscheint im Drama als M e n s c h, ganz und gar, rundplastisch, sinnfällig. Die Fälle des Psychiaters sind zu allgemein, zu breit, und wenn selbst der Psychiater die von ihm erforschten, wesentlichen Geschichten irgendwelcher Seelen in einer Art Pitaval besonderer Fälle untheoretisch erzählen würde, so hätte das Drama die menschliche Rundplastik voraus: freilich kann es nur andeuten, das seelische Geschehen nur blitzhaft beleuchten, während der Pitaval der Seelengeschichten genaue Ausführungen machen, Zusammenhänge beschreiben, kurz eine Reihe von Romanen geben könnte. Kerr zieht das Drama nicht als apriorische Kunstform dem Roman vor, er sieht auf der Bühne Seelen, und nicht nur bildhaft, sondern leibhaft; sinnfällige Begegnungen, Schicksalswege von

Menschen, von leibhaften Menschen, seelischen Brüdern: er sieht wesentliche Erlebniswirklichkeiten.

Das Wirklichkeitsdrama

Er liebt daher das Wirklichkeitsdrama. Er bekämpft den Monolog, das Beiseitesprechen, die direkte Charakteristik. Töricht war es aber schon 1890, zu glauben, daß die damals durchdringende naturalistische Richtung Ibsens und Hauptmanns objektive Tatsachenwirklichkeiten auf die Bühne bringen wollte. Man suchte damals phrasenlos und menschlich zu sein. Was hieß das aber, „menschlich"? Der Mensch wurde gefühlt als fragendes, kämpfendes, sehr rührendes Wesen, das tapfer und sehnsüchtig einen Weg durch das Unverständliche der Welt suchte, ein tapferes Wesen, trotzdem sein metaphysisches Bemühen als objektiv fast hoffnungslos angesehen wurde. Ideale gelten als Wahn. Phrasen müssen zerstört werden. Was bleibt, sind ewige Fragen, auf deren Beantwortung man kaum noch rechnet, eine Stimmung ernster Gefaßtheit und der Wunsch, wahrhaftig und brüderlich zu sein, die Lage der Menschheit zu erkennen und zu verbessern. Es ist zu viel gesagt, jene Zeit als eine der völligen Hoffnungslosigkeit zu bezeichnen. Es war eine Zeit sehr fruchtbarer Zweifel, eine sehr notwendige Zeit der Dämmerung; sonst hätte auch nicht das Ethos der Wahrhaftigkeit und Innigkeit gegenüber der Wirklichkeit in ihr bestehen können. In hoffnungslosen Zeiten ist alles erlaubt, und der Marquis de Sade ist da nicht inkonsequent. Aber daß in den tiefen Zweifeln jener Jahre der Funke des Menschlichen, Redlichen, Wahrhaftigen nicht erloschen ist, könnte dem heute Denkenden die Hoffnung geben, daß die Seele unsterblich ist, daß sie von den zweifelhaften Dingen der Welt das Sicherste und Vertrauenswürdigste ist.

In jenen Jahren der Zweifel suchte die Bühne sinnliche Menschengegenwart zu geben und Fragen dämmern zu lassen. Die Stimmung des Verzichtens auf Überirdisches mußte an einer möglichst auf Erlebniswirkliches ausgehenden Handlung zwischen fragenden, sehnsüchtigen, ratlosen, verlassenen Men-

schen gegeben werden. Je wirklicher die Handlung war, um so stärker mußte die Frage nach dem Überirdischen (Gespenst bei Ibsen, Sehnsucht bei Hauptmann) empfunden werden.

Der Sinn des Wirklichkeitsstücks war also: die Stimmung von der Fragwürdigkeit des Überwirklichen zu vertiefen. Man war so deutlich anwesend, damit das Fehlen des Abwesenden noch schärfer hervortrete. Auf diese Stimmung des Zweifels und der Sehnsucht und des Aufrechten, Aufrichtigen in Zweifel und Sehnsucht kam damals alles an.

Um dieser Stimmung willen mußte das Wirklichkeitsstück ohne Monologe und ohne direkte Charakteristik sein.

Der Ewigkeitszug

Die „gefestigt-hoffnungslosen" Menschen, die auf überirdische Gewißheit verzichtenden, aufrichtigen Erdenmenschen hätten sich ein Leben voller Genüsse leisten können. Après nous le déluge. Und: carpe diem.

Es zeigte sich aber, daß sie die Sache der Menschheit doch noch nicht ganz für aussichtslos zu halten schienen, also nicht ganz hoffnungslos sein konnten.

Hierfür gab es nun zwei Erklärungen. Man konnte sagen, die Verfechtung menschlicher Interessen geschieht hier bei gewissen höheren Menschen, weil sie ihnen Freude und einen hohen geistigen Genuß gewährt. Wenn auch auf wesentliche Ergebnisse nicht zu rechnen ist: diese Beschäftigung ist für Menschen unseres Schlages genußreich. Sie erfolgt um des Genusses willen. Man konnte aber auch sagen: diese Beschäftigung ist für Menschen unseres Schlages unvermeidlich. Sie quält uns, schließt uns von der übrigen, animalisch-zufriedenen Welt aus, dies Erkennenmüssen ist unser Fluch. Gewißheit ist nur, daß wir leben, mit verschiedenen, sich oft bekämpfenden Trieben. Wir können nicht zufrieden genießen, „höhere" Neigungen entfremden uns dem Genuß; und wir können nicht immer nur denken und arbeiten, wie leicht könnte uns da ein Genuß entgehen!

Diese Frage entscheidet Kerr dahin: man soll im Sommer genießen, im Winter arbeiten. Diese Halbmenschen, sagt er, sind die Doppelmenschen. Ein Gipfel ist der Juljännerich.

Was ist nun eigentlich das letzte Wort in dieser ganzen Stimmung? Die Suche der Menschen nach einem festen Ankerplatz mag als Genußmittel empfohlen oder als widernatürliche Grille bekämpft werden —, da als genau gewußte Wirklichkeit nur das Leben einschließlich der menschlichen Unzufriedenheit übrig bleibt, und alles andere höchst fragwürdig ist und unerreichbar, kann das letzte Wort für hochgradig Grillenkranke nur „Selbstmord" sein, und für die anderen: „es sei, wie es wolle, es ist doch so schön". Nämlich: der Spatz in der Hand ist mir lieber als die Taube auf dem Dach.

Dies zweite ist aber eigentlich kein letztes Wort, sondern eine Vertagung der Entscheidung. Im stillen bleibt doch die Sehnsucht nach der Taube. Das „carpe diem" ist nur dann ein großes Wort, wenn der Verzicht groß ist, und der Verzicht ist nur dann groß, wenn die Sehnsucht groß ist. Diese Sehnsucht ist das Entscheidende.

Was aber heißt groß und klein, gut und böse, — wenn nach uns die Sintflut oder die „große Stille" kommt?

Im Grunde glauben selbst jene Menschen tiefer als an die Sintflut und an die Sterblichkeit an das Gegenteil: an die Unsterblichkeit und Unvergänglichkeit des Seelischen.

Man kann alles bezweifeln, man kann aussprechen: „das Leben ist der Güter höchstes" — am Ende ist einem doch der „Ewigkeitszug" das Teuerste im Leben. Der Mensch lebt außer vom Brot nicht von der Skepsis allein, auch nicht vom Genuß allein, sondern eben von dem, was Kerr den „Ewigkeitszug" nennt. Die Flut der skeptischen und nihilistischen Zweifel verbrandet, — den Ewigkeitszug muß sie doch lassen stan. „Es gibt den Ewigkeitszug" heißt soviel wie „meine Seele ist unsterblich". Wenn dies nicht schon bei Dostojewski gestanden hätte, hätten die Schüler jener Skeptiker von selbst dahin kommen müssen, und es ist auch der ruhende Pol in der Flucht der expressionistischen Erscheinungen.

Die tiefen Zweifel, Leiden und Desperationen der Älteren haben diese Frucht getragen und den Jüngeren vererbt. Wir könnten damit jetzt neu beginnen, aufbauen, glücklich und hoffnungsvoll sein, wenn diese Erkenntnis nämlich uns schon in Fleisch und Blut übergegangen wäre. So haben wir sie nur als Glauben und Wissen einzelner, die Gesamtstimmung ist heute eher „intelligent", „aufgeklärt", d. h. eigentlich sehr beschränkt, kurzsichtig, gewissenlos.

Die Größe der alten Zweifler bestand aber gerade darin, daß sie Gewissen hatten.

Aude sapere

Das bedeutet aber bei Kerr keinen sogenannten platten Rationalismus, sondern einen menschenhaften, promethidischen, wie er sagt, „luciferischen" Rationalismus. Einen Rationalismus, der „Aufwärtsstimmungen voll positiver Kraft" gibt. Mir scheint es darauf anzukommen, daß dieser Rationalismus sehr religionshaltig, ewigkeitshaltig, symbolhaltig ist.

„Kerr ist zuerst ein Künstler, dem der Ewigkeitszug das Wichtigste ist. Erst dann, wenn das Künstlerisch-Unmittelbare unwirksam bleibt, geht er bei der Kritik eines Werkes mit Logik vor . . ." Nein, das trifft nicht zu. Manchmal ist ihm die Predigt des Rationalismus wichtiger. Manchmal nennt er das Symbol einen Umweg. Obwohl schließlich Ewigkeitszug gar nichts anderes heißen kann, als was man mehr theoretisch als „Symbolwert" bezeichnet.

„Kerr ist ein Künstler. Er sagt kein letztes Wort; er gibt mehr eine letzte Stimmung: Liebe zur Vernunft und unvergängliche Liebe zur Vernunft. Die Betonung wechselt. Sein bestes Gewissen sagt ihm, daß das Leben zu reich und zu lebendig ist, um widerspruchslos zu sein . . ."

Kommt es nun mehr auf den Rationalismus oder mehr auf die mit ihm legierte Aufwärtsstimmung an, auf den Ewigkeitszug?

Kerrs letztes Wort ist wohl eine Frage.

Im Grunde glaube ich aber: auf den Ewigkeitszug kommt es an, auch bei ihm, — und das Rationalistische ist nur ein Vorletztes, ein Inhalt.

Doppelt phantastisch

Das bisher Gesagte bezog sich allzusehr auf die Doktrinen eines Lehrers, auf die Gesamtstimmung eines bedeutenden Gewissens dem Leben gegenüber. Es kam noch nicht zum Ausdruck: die strahlende und innerliche Kraft dieses Dichters und dieses Gewissens. Musik, Bewegung, Innerlichkeit, Klarheit: das sind die allgemeinen Worte für Kerrs Forderungen und Eigenschaften. In seinem Ton ist aber ein nicht definierbares Zusammen dieser Erscheinungen: er ist zart, männlich, dämmernd, entschieden zugleich. Wie soll man das beschreiben? Es gibt keine Formeln für den Reichtum einer Seele, für das Wunder eines besonderen Menschen. Sein Ton ist wehend und fruchtbar, betaut und wieder trocken, klar und träumerisch, verzichtend und hoffend, beglückt und leidvoll und fest, kämpfend und fragend, ja, zuletzt fragend; dem Ewigen fragend zugewandt trotz aller Bejahung des Diesseitigen; seelenhaft-dunkel trotz aller Liebe zum irdischen Licht; Lyrik, Musik aus dem Geisterreich. Oft ist er sogar mehr als einfach fragend, nämlich doppelt phantastisch, wenn in den Kapiteln Tatsachenwelt und Seelenwelt durcheinanderkommen, wie besonders in den Aufsätzen, die in der „Neuen Rundschau" erschienen sind. Wie sonderbar ergriff es, scheinbar beziehungslose Dinge tief beziehungsvoll nebeneinandergesetzt zu lesen. Es berührte wie der Übergang bei Offenbach, wenn Hoffmann aus dem Lied von Klein-Zack in den Sang von der Geliebten gerät. Es ergriff wie manches bei E. T. A. Hoffmann selbst oder bei Heine. Eine Phantastik, phantastischer als das Unwirkliche allein. Und dies bei einem Rationalisten, der sich zu Voltaire bekennt!

Dieser Widerspruch ist auch das Wesen des Kerrschen Witzes.

Der jüdische Witz besteht oft darin, daß ein wahrer Sachverhalt in so extremer Weise konstatiert wird, daß das Wahre

daran heiter wird, nicht schwer und ernst bleibt. Er kennzeichnet scharf und gesalzen ein bestehendes Verhältnis, durchdringend, auf den Kern dringend, — aber es wird witzig durch die übertriebene, alle Zwischenstufen, ja die extremste Fassung des Richtigen noch überspringende Formulierung. Zwei Sozien streiten wegen einer Kaution, die die Firma für den Verwandten des einen gestellt hat. A.: „Es mußte sein, bedenke, ich bin Familienvater." B.: „Sehr gut, — für mein Geld bist du Familienvater!" A. hat eine nicht einwandfreie Begründung gegeben; B. macht den Einwand in einer nun erst recht angreifbaren Behauptung. Diese Art, witzig zu sein, vereinigt Durchblick und Energie mit einer gewissen Weisheit und alten Kultur. Deutlich und scharfsinnig, aber heiter das Widerspruchsvolle noch übertrumpfend. In dieser Übertreibung der Richtigstellung ins Absurde und Komische liegt am Ende etwas relativ Höfliches.

Auch Alfred Kerrs Witz wiegt sich zwischen Welten, die sich widersprechen. Er kommt aus dem Widerspruch innerhalb des Lebendigen; dem Durcheinander von Logik und Ahnung, von Tatsache und Phantasie. Sehr sonderbar ist seine Art, sich zu unterbrechen, auf etwas anderes zu kommen, beziehungslos, doch wesentlich die Wahrheit, daß es noch etwas anderes gibt, als das ihm zufällig Vorliegende, wiedergebend.

Das Wesen Kerrs läßt sich nicht auf eine mathematische Formel bringen. Er stellt innig ewige Fragen, wartet also auf die Lösung der Widersprüche, — und sagt doch Ja zu allem widerspruchsvoll blühenden Reichtum. Im tiefsten scheint er mir Kerr zu sein, wenn er auf einem Blatt in mehreren getrennten Welten weilt. Unterbrechungen, Abschweifungen, ernstestes Fragen; dann wieder Anwesenheit im Tatsächlichen, Realen, Rationalen. Die Welten begegnen sich in ihm; in ihnen gelten verschiedene Valuten; Erinnerungen, Wünsche kommen; dann wieder Taghelle; dann ein fragendes Abklingen, Entschweben . . Nichts im Grunde ist phantastischer als dies Leben (c'est la vie), als diese Begegnung von greifbar Tatsächlichem mit Fernem, deutlich Gefühltem, dies Übergehen ineinander, dies Ausein-

anderkommen, diese Fülle, dies Zugehören zu verschiedenen Welten, in mehreren scheinbar heimatlich erwartet, und doch alles auch fremd und vertauscht; geliebt sein und doch einsam, gefährdet und doch voll dunklen Glanzes. Gerade diese Halbwirklichkeit, ins Unwirkliche ragend, seltsam sich verschiebend und vertauschend, — diese Halbwirklichkeit ist doppelt phantastisch. Wie ein sinnfälliger, gewöhnlicher Rumpf auf phantastischen Füßen und mit wechselndem, jetzt bekanntem, dann wieder fremdartigem Antlitz doppelt phantastisch ist.

Kerr ist auf der Erde ein Gast; diesseits des Stromes in einer unvollständigen, mißratenen, aber immer noch schönen Welt ist er ein Gast, der sich wie zu Hause fühlt und doch weiß, daß die Abschiedsstunde jeden Tag schlagen kann. So steht er oft an der unabsehbaren Brücke, das Diesseits mit schwärmerischer Lust betrachtend und alle Wünsche, alle nach dem anderen Ufer gerichtete Sehnsucht des Menschen als geheimnisvolles Wunder empfindend. Sind wir hier nur zu Gast und haben drüben im Ewigen unsere Heimat? Jedenfalls ist der Ewigkeitszug eine Brücke oder eine Fähre.

*

Vieles auf Erden ist nüchtern zu behandeln. Kerr ist manchmal, weil ihn ein Theaterstück nicht trunken machte, mit betonter Nüchternheit ans Werk der Kritik gegangen. Aber noch seine Nüchternheit war geladen mit elektrischem Feuer. Man muß den eigentlichen Ton einer Kritik verstehen; man darf sich nicht nur an die formulierten Gedanken halten; es kommt sehr auf das Unwägbare an.

Mehrere Schichten. Eine Schumann-Welt und eine Voltaire-Welt: das ergibt zusammen etwas höchst Phantastisches, das manchmal von Heine, manchmal von E. T. A. Hoffmann stammt. Mit Shaw berät Kerr oft Fragen der praktischen Vernunft; mit Hauptmann hört er das sonderbare, leispochende, leis-eingreifende, undefinierbar Fragende in der dichtesten, gedrängten Wirklichkeit; mit Ibsen ist er phantastisch und real zugleich.

Mehr als den guten Menschen liebt er den guten Musikanten, den kräftigen Könner, die streitbare, mannhafte Seele. Denn er fühlt wohl, daß in der Kunst etwas Streitbares enthalten ist, ein begeistertes Ringen, das Bauen einer Brücke ins Ewige. Er ist nicht bodenständig, er lebt im Unterwegs, im Hoffen und Angreifen. Er baut keine Kirchen und keine Heimstätten für Menschen, sondern er baut an jener Brücke oder Fähre, sie stark und haltbar zu machen. Er hat einen Arbeitsraum: das ist sein vorläufiges Heim. (Freilich, auch dies ist für ihn ungewiß: vielleicht ist auch der Arbeitsraum nur ein Gastzimmer?)

Gleichviel: wir halten uns nicht nur an seine Lehren, sondern auch an seine Töne.

Von Ibsen hat er gesagt: „Gewiß mehr ein Anreger als ein Erfüller; gewiß mehr ein Frager als ein Antworter. Wer aber von uns ist ein Antworter?"

Wage du zu irren und zu träumen

„Schlage die Trommel und fürchte dich nicht."

Kerr, der agnostische Tambour, besiegt mit diesem Aufruf zu Musik und Mut die Anfechtungen. Auf dem Fahrzeug des Ewigkeitszuges hat er das Kap der Hoffnungslosigkeit umschifft. Denn nichts ist dem Menschen so zu eigen wie die Hoffnung. Nichts ist so sehr die Voraussetzung einer Existenz als Mensch, wie die Hoffnung. Nichts so real, wie die Hoffnung auf Ewigkeit, Unsterblichkeit. Nichts so rational, wie dies Irrationale. Nichts ist so unmöglich, wie die Hoffnungslosigkeit.

Dies heute nicht zu sehen, wäre ein Zeichen von Kurzsichtigkeit.

*

Sonderbar klingt es bei diesem reisenden Enthusiasten an. Eine Stimme beginnt, eine andere meldet sich, unterbricht die erste, – – sie singen durcheinander, nebeneinander; nun sind sie auseinandergekommen. Eine seltsam-durchbrochene Musik.

Nun spricht einer, fest, nüchtern, klug; aber da sprüht es schon von elektrischen Funken. Hier öffnet sich eine Tür, dort fällt eine ins Schloß hinter einem geliebten Wesen, das fortging. Und die elektrischen Funken reisen weiter.

Soeben waren sie wie menschliche Augen, die mich ernsthaft und brüderlich ansahen und grüßten.

Wo seid ihr nun, ihr unsterblichen Funken?

Nachschrift

Wenn man mir die Frage stellt: „Ist in Kerrs Wesen für das Judentum Charakteristisches zu entdecken?", so antworte ich: seine erste Heimat ist das Geisterreich, danach das Domizil Westeuropa, drittens sind allerdings Eigenschaften vorhanden, die man als „jüdische" bezeichnen kann.

Er selbst ist stolz darauf, Jude zu sein. Er nennt die Juden: „die starken Stehaufmänner; die (glücklicherweise) dauernd Unerlösten; die Härtesten wie die Lindesten; mit Shylocks und Heilanden." Er liebt die Juden, weil sie ein hochgeartetes und unverwüstlich starkes Volk sind. Er liebt die Kultur und die Kraft, das Alter und die Jugend dieses Volkes. Liebt er die Juden als sein Volk? Er liebt sie auch, weil sie in der Minorität sind — wie die Geistigen, die Begeisterten, die Schaffenden in der Minorität sind.

Buber nennt als Hauptideen des Judentums die Ideen der Einheit, der Tat, der Zukunft. Ich bin in diesem Fall nicht gern ein Prokustes, der mit brutaler Gewalt ein lebendiges Wesen zerrt oder preßt, bis es in seine Idee paßt. Freilich drängt Kerr zum Erkennen des Wesentlichen, zum tätigen Durchsetzen der Wahrheit, zum Heraufbeschwören einer besseren Welt. Aber das geschieht nicht in einer sonderlich jüdischen Form. Er ist nicht ein Mythoszeuger, kein Mose, kein Posaunenschall, sondern von westeuropäischer Zivilisiertheit, geschmeidig, stählern, durchdringend, voltairisierend. Von seinen Vettern fallen mir nur Heine und Offenbach als jüdische Verwandte ein. Wie Voltaire, liebt Kerr nicht die metaphysische Spekulation der Deutschen; selbst ist er aber

nicht nur durchdringend, peitschend, sondern oft betrachtend, sinnend, zurückblickend, deutscher Musik nachträumend. „Aber gerade, daß Kerr französische Lucidität und Wahrhaftigkeit im Erkennen und deutsche Wärme, Tiefe, Fülle im Musikalischen liebt — gerade diese Art ist jüdisch", könnte einer sagen und hinzufügen: „Sie nannten ihn einen Gast, einen reisenden Enthusiasten ohne Bodenständigkeit." Ich könnte antworten: „Auch andere, nichtjüdische Geister haben auf der Erde keine bleibende Statt, sondern suchen die zukünftige."

Eher erscheint mir als jüdische Eigenschaft Kerrs: Die Verbindung von alter Kultur mit unermüdet jugendlichem Drängen ins Zukünftige; die Überlegenheit ältesten Adels mit den Gaben des wesentlichen Durchschauens, der Weisheit, des Witzes — und das jugendliche Zugreifen, Erneuern, Durchsetzen. Hier ist freilich etwas in Westeuropa sonst nicht Vorkommendes, durchaus Jüdisches: es ist zugleich älter und jünger als Westeuropa.

DER DICHTER FRANZ KAFKA

von

Max Brod

Wo anfangen? — Es ist einerlei. Denn zu dem Besonderen dieser Erscheinung gehört es, daß man von jeder Seite her zu demselben Ergebnis kommt.

Schon daraus geht hervor, daß sie Wahrhaftigkeit, unerschütterliche Echtheit, Reinheit ist. Denn die Lüge bietet nach jeder Seite hin einen anderen Anblick, und das Unreine schillert. Hier aber bei Franz Kafka, und fast möchte ich sagen, bei ihm allein im ganzen literarischen Umkreis der Moderne, gibt es kein Schillern, keinen Prospektwechsel, keine Verschiebung der Kulissen. Hier ist Wahrheit und nichts als sie.

Nehmt beispielsweise seine Sprache! Die billigen Mittel (neue Worte zu drehen, Zusammensetzungen, Rochade der Satzteile usw.), diese Mittel verschmäht er. „Verschmäht" ist nicht einmal das richtige Wort. Sie sind ihm unzugänglich, wie eben dem Reinen Unreines unzugänglich, verboten, tabu ist. Seine Sprache ist kristallklar, und an der Oberfläche merkt man gleichsam kein anderes Bestreben als richtig, deutlich, dem Gegenstand angemessen zu sein. Und doch ziehen Träume, Visionen von unermeßlicher Tiefe unter dem heiteren Spiegel dieses reinen Sprach-Baches. Man blickt hinein und ist gebannt von Schönheit und Eigenart. Man kann aber nicht sagen, zumindest auf den ersten Blick nicht sagen, worin das Eigene dieser doch nichts als richtigen, gesunden, einfachen Satzformen besteht. Liest man ein paar Sätze von Kafka, so empfindet die Zunge, der Atem eine Süßigkeit, nie zuvor erlebt. Die Kadenzen, die Abschnitte scheinen geheimnisvollen Gesetzen zu folgen, die kleinen Pausen zwischen den Wortgruppen haben ihre eigene Architektur, eine Melodie spricht sich aus, die nicht aus Materie dieser Erde besteht. Es ist Vollendung, die Vollendung schlechthin, jene Vollkommenheit der reinen Form, über die Flaubert vor den Trümmern einer

Akropolis-Mauer weinte. Aber es ist Vollendung in Bewegtheit, auf dem Marsch, im Sturmschritt sogar. Ich denke etwa an „Die Kinder auf der Landstraße", diese klassisch schöne und doch so ganz aus dem Häuschen gebrachte Prosa, die sein erstes Buch („Betrachtung") einleitete. Da ist Feuer, das ganze unruhige Feuer und Blut einer ahnungsvollen eingespannten Kindheit, aber die Flammenwände gehorchen einem unsichtbaren Kapellmeisterstab, nicht Feuerfetzen sind sie, sondern ein Palast, jeder seiner Bausteine brausende Glut. Vollkommenheit — und eben deshalb nicht routiniert, nicht extravagant. Sprünge macht man nur, solange die äußerste Grenze, die Linie, die das All umfaßt, nicht erreicht ist. Das Allumfassende braucht keine Sprünge zu machen. Wird es da aber nicht langweilig? Hier liegt die Mitte von Kafkas künstlerischer Bedeutung. Ich sagte es schon: er ist das Vollendete in Bewegung, unterwegs. Daher paart sich Allumfassendes zwanglos mit allerkleinstem, ja skurrilstem Detail, der Okanos mit spaßigen Graukünsten des Bureaulebens, Erlösungsgrüße mit einem neuen Advokaten, der allerdings eigentlich das Streitroß Bucephalus ist, oder mit einem geplagten Landarzt oder kleinem Geschäftsreisenden oder mit dem rosa Flitter der Zirkusreiterin. Daher die große kunstvolle Periode und die Schlichtheit des Stils, jedoch mit Einfällen gesprenkelt in jedem Satz, in jedem Wort. Daher die Unauffälligkeit der Metaphern, die doch immer (man merkt es überrascht erst eine Weile nachher) Neues sagen. Daher Stille, Übersicht, Freiheit wie über den Wolken — und doch die gute Träne und das mitleidige Herz. Würden die Engel im Himmel Witze machen, so müßte es in der Sprache Franz Kafkas geschehen. Diese Sprache ist Feuer, das aber keinen Ruß hinterläßt. Sie hat die Erhabenheit des unendlichen Raumes und dennoch zuckt sie alle Zuckungen der Kreatur.

Daß der Reine Unreines nicht anzurühren vermag, ist sowohl seine Stärke wie seine Schwäche. — Stärke: weil es bedeutet, den Abstand zwischen sich und dem Absoluten durchfühlen, zu Ende fühlen. Dieser Abstand selbst ist freilich

etwas Negatives, ist Schwäche. Und so kann sich die Stärke des Reinen nur darin äußern, daß er darauf beharrt, sich seinen Abstand nicht wegschwindeln zu wollen, daß er seine Schwäche wie durch tausendfältige Vergrößerungsgläser geradezu übertreibt. Daß aber gerade dies Stärke ist, darf und kann er, solange er seine Position wahren will, nicht zugeben. So entsteht ein doppelter Boden, und, wie überall, wo es doppelten Boden gibt: Humor. Ja, auch mitten durch das Grauen solchen Eigensinns, solchen Beharrens in der gefährlichsten aller Haltungen (es geht ja um Leben und Tod dabei) spielt ein liebliches Lächeln. Es ist ein neues Lächeln, das Kafkas Werk auszeichnet, ein Lächeln in der Nähe der letzten Dinge, ein metaphysisches Lächeln gleichsam, — ja manchmal, wenn er uns Freunden eine seiner Erzählungen vorlas, steigerte es sich, und wir lachten laut heraus. Aber wir schwiegen bald. Es ist kein Lachen, das für Menschen bestimmt wäre. Nur Engel dürfen so lachen (die man sich freilich nicht etwa als Raffaelsche Putten vorstellen darf, — nein, Engel, Seraphim-Männer mit drei riesigen Flügelpaaren, dämonische Wesen zwischen Mensch und Gott).

In ganz besonderer Art also durchdringen einander Stärke und Schwäche, Aufstieg und Erliegen in Kafkas Werk. Auf den ersten Blick ersichtlich ist Schwäche, — etwas, was oberflächlich an Dekadence, an Satanismus gemahnt, an die Liebe zum Verwesenden, Sterbenden, Grauenhaften, die bei Poe, bei Villiers de Isle, Adam und einigen Neueren (Meyrink) ausbricht. Aber dieser erste Blick führt völlig irre. Eine Novelle wie Kafkas „Strafkolonie" hat mit Poe garnichts zu tun, obwohl thematisch-ähnliche Greuelszenen auftauchen. Schon die Vergleichung des Sprachstils sollte darüber belehren, zumindest stutzig machen. Was hat die hellfarbige, wie von Ingres sicher linierte Darstellung Kafkas gemeinsam mit der vibrierenden, manchmal auch geradezu gewaltsam in Vibration gesetzten Form jener Grusel-Experten? Nicht das Mindeste. Jene sind Spezialisten der Höllen-Tiefseeforschung mit mehr oder minder wissenschaftlichem Interesse; ein religiöses Schwänzchen, eine

Art „Moral" ist gewissermaßen nur aus Verlegenheit angehängt. Dichter gewiß, große Dichter sogar und ehrlich zerrüttet — doch klingt nicht auch ein wenig „Stolzsein auf die Zerrüttung" überall mit? Bei Kafka ist es aber der tiefe Ernst des religiösen Menschen, der die Szene füllt. Er zeigt keine Neugierde nach den Abgründen. W i d e r s e i n e n W i l l e n sieht er sie. Er ist nicht lüstern nach dem Zerfall. Er zerfällt, obwohl er den guten Weg, die Entschlossenheit, den Zusammenhalt sieht und liebt und nichts so sehr liebt wie den blauen, unbefleckten Himmel über sich, den ewig rettenden, vollkommenen. Aber dieser Himmel beginnt sich in Falten zu legen wie ein zürnendes Vaterantlitz. Und wievielmal die Angst um Glatterhaltung des Himmels furchtbarer ist und grausam-grauenhafter als die Durchstudierung und Durchschmarotzung von ein paar passablen Höllen-Abnormitäten, um soviel gewaltiger ist die Erschütterung, die von Kafkas geformtem Kunstwerk ausgeht, als die Sensation jener interessant-pathologischen Skizzenbücher des „unheimlichen" Genres.

Ich erinnere mich eines Gesprächs mit Kafka, das vom heutigen Europa und dem Verfall der Menschheit ausging. „Wir sind", so sagte er, „nihilistische Gedanken, Selbstmordgedanken, die in Gottes Kopf aufsteigen". Mich erinnerte das zuerst an das Weltbild der Gnosis: Gott als böser Demiurg, die Welt sein Sündenfall. „O nein," meinte er, „unsere Welt ist nur eine schlechte Laune Gottes, ein schlechter Tag." — „So gäbe es außerhalb dieser Erscheinungsform Welt, die wir kennen, Hoffnung?" — Er lächelte: „O h, H o f f n u n g g e n u g, u n e n d l i c h v i e l H o f f n u n g, — n u r n i c h t f ü r u n s."

Damals schien mir seine ganze Art zu leben, wie auch sein Werk, aus diesem einen Satz begreifbar. „Unendlich viel Hoffnung, nur nicht für uns." Man kann es weder Optimismus noch Pessimismus nennen, es ist eine Verzweiflung der Tiefe nach grenzenlos, aber auf begrenztem Areal, der Basis nach eng umschrieben. Eine Verzweiflung, die sich selbst als Ausnahme empfindet, vor dem Hintergrund unendlichen und be-

rechtigten Gedeihens. Gerade deshalb wirken seine Bücher („Verwandlung" oder „Urteil") usw. so schauerlich. Weil rings um sie herum und eigentlich auch mitten in ihnen die ganze freie Welt offensteht. Weil sie nicht aus Prinzip schauerlich sind, — sondern aus Prinzip vielmehr das Gegenteil von „schauerlich", aus Prinzip idyllisch vielleicht, oder heroisch, jedenfalls aufrecht, gesund, positiv, allem Lebenwollenden zugeneigt, allem Milden und Guten, dem blühenden Mädchenkörper, der am Schluß der „Verwandlung" über dem Aas des Helden aufglänzt, dem Montessorisystem, dem Vegetarianismus, der Landarbeit, allem Natürlichen, Einfachen und Kindlich-Frischem, voll von Streben nach Freude, Glück, Anständigkeit, körperlicher wie seelischer Kraft, — aus Prinzip also etwas wie der Vorsatz eines gütigen Gottes bei der Weltschöpfung, — aber „nicht für uns". Von dem Hintergrund des guten, göttlichen Willens winkt dieses „Nur nicht für uns" doppelt erschreckend als Sündenbekenntnis von allerletzter Gewalt. Nicht das Leben verwirft Kafka, aber den Menschen seiner Generation. Er hadert nicht mit Gott, nur mit sich selbst. Daher die furchtbare Strenge, mit der er ins Gericht geht. Überall in seiner Dichtung stehen Richterthrone, werden Exekutionen vollzogen. „Die Verwandlung" — der Mensch, der nicht vollkommen ist, Kafka erniedrigt ihn zum Tier, zum Insekt. Oder was noch gräßlicher ist, er läßt („Bericht an eine Akademie") das Tier zum Menschtum aufrücken, aber zu was für einem Menschtum, zu einer Maskerade, die den Menschen demaskiert. Aber auch damit nicht genug! Noch tiefer hinab muß der Mensch sinken — es gibt da nur „alles oder nichts" — und wenn er zu Gott hinauf sich nicht erheben kann, wenn der Vater ihn zum „Tod durch Ertrinken" verurteilt hat, wenn restlose Vereinigung mit der Urmoral, der Eintritt in das „Gesetz" durch einen starken Türhüter verwehrt ist, oder wenn vielmehr der Mensch den Mut nicht hat, diesen Türhüter beiseite zu schieben, — wenn die „kaiserliche Botschaft" des sterbenden Sonnenfürsten dich ja doch niemals erreicht, — wohlan, so verwandle dich in ein nutzloses Ding, das weder belebt

ist, noch unbelebt in eine Zwirnspule, die „als Sorge des himmlischen Hausvaters" ruhelos treppauf, treppab wandelt. „Wie heißt du denn?" — „Odradek" (und eine ganze Skala slavischer Worte klingt an, die „Abtrünniger" bedeuten, abtrünnig vom Geschlecht, rod, vom Rat, dem göttlichen Schöpfungsbeschluß, rada). „Und wo wohnst du?" — „Unbestimmter Wohnsitz." — Da versteht man, daß Kafka neben allgemeiner Menschheitstragik insbesondere das Leid seines unglücklichen Volkes, des heimatlosen, gespenstischen Judentums, der Masse ohne Gestalt, ohne Körper schreibt, wie kein anderer sonst. Schreibt, ohne daß das Wort „Jude" in einem seiner Bücher vorkommt. — Will man aber Parallelen für die ungezwungene Bedeutsamkeit und Deutlichkeit seiner Träume, so muß man kabbalistische Bücher, Messiashoffnungen des 16. Jahrhunderts aufschlagen, blutsverwandte Bücher, die er nie gelesen hat, — die visionären Briefe des Salomo Molcho, den „Maggid mescharim" des Josef Karo . . .

„Josef K." heißt merkwürdigerweise und natürlich völlig unbeabsichtigt (im Zufall aber spiegeln sich Schicksal und göttliches Recht) der Held in Kafkas größtem Werk, in dem Roman „Der Prozeß", der meiner Ansicht nach vollendet vorliegt, nach Ansicht des Dichters freilich unvollendet, unvollendbar, unpublizierbar. Winzige Partikelchen dieses umfangreichen Buches („Ein Traum", „Vor dem Gesetz") hat Kafka in den „Landarzt"-Band aufgenommen. Bei aller Schönheit dieser veröffentlichten Stücke kann man sich von der Wucht und Ursprünglichkeit des Ganzen keine Vorstellung machen. Der Verzweiflungskampf eines Menschen gegen einen unsichtbaren Gerichtshof, der ihn mit seinen geheimnisvollen Vorladungen, mit einem geradezu unübersehbaren Apparat von Beamten, Gebräuchen, Einrichtungen an sich lockt, festhält, verurteilt und tötet. Ein Gerichtshof, der seltsamerweise immer nur an den subalternsten, geringgeschätztesten Stätten des Lebens, in einer Rumpelkammer, in Dachböden von Vorstadthäusern usw. magische Äußerungen seines Daseins manifestiert, eine Behörde, bei der der Held (Josef K.) trotz aller

Bemühungen nur immer untergeordnete, nicht einmal besonders honette Organe kennen lernt . . . und dennoch die Majestät, die unwidersprechliche, wenn auch gerne zurückgedrängte Hoheit des Gerichts. Hier gehen mir die Worte aus. Es ist nicht etwa so, daß dieser Roman mir gefällt. Sondern es gibt einfach Zeiten (Tage, Wochen), in denen mir nichts anderes gefällt als er, in denen ich völlig unter seinem Bann lebe. Dann überkommt mich die Empfindung wie bei Lektüre der wenigen, ganz großen Meisterwerke der Weltliteratur. Die Empfindung: dieses Buch genügt, Schluß, es braucht nichts mehr, nie mehr etwas geschrieben zu werden! Dieses Buch erfüllt den Horizont, den Weltraum, neben ihm ist weder Platz für andere Bücher, noch ein Bedürfnis nach ihnen. Bis ans Lebensende dieses Buch lesen, immer wieder von vorn, wie ich einst Schopenhauer gelesen habe! Stumpfheit nur und Verständnislosigkeit kann neben ein solches Buch, in eine Reihe mit ihm noch irgend etwas anderes stellen . . . Und wieder vernünftiger geworden, sage ich mir: hier ist das Standard-Work der Gewissenszweifel geschaffen. Nicht nur reden und denken die Menschen Gewissensqual, — die ganze Szenerie ist Gewissensqual, die Häuser, die Requisiten, das Wetter, die Tage, jedes Kleid an irgendeiner der zahllosen Nebenfiguren. Und dennoch ist die Luft in diesem Roman so atembar, so rein! Sogar eine gewisse Behaglichkeit überkommt den Leser, so sicher fühlt er sich an der Hand des Dichters, der ihn ins Dunkel hineingeleitet. Es schwebt eben bei aller Verzweiflung doch eine unendliche Hoffnung, ein unsichtbares Himmelsgewölbe gleichsam, über diesem Buch wie über Kafkas ganzem Werk. Irgendwo verborgen ahnt man Auswege, Transzendenz, Möglichkeit eines richtigen Lebenswandels. Wir hören Frage, Frage und nochmals Frage, — eine Antwort wird nicht gegeben — und doch ist sie da, man kann sich diesem Eindruck nicht entziehen. So sind Kafkas Bücher das Geheimnisvollste, was ich kenne. Ohne Fuge sind sie, an der Oberfläche gestählt, so daß man nicht einzudringen vermag, und doch umhüllen sie einen wie weicher Gesang, — weit entfernt vom Leben und

doch mitten darin, bei aller Phantastik, allem Spuk voll von Wirklichkeitssinn, voll von Beobachtung, Scharfblick und Takt, — ganz auf ein Ich eingestellt und doch zu breiten Massenszenen sich entfaltend, in denen (wie in den Hauptszenen des „Landarztes", des Heizers" im ersten Kapitel des „Prozeß") eine ganze Reihe von Nebenpersonen teils mitwirkend, teils zuschauend, von der Schwelle, von den Fenstern her die Fortschritte der Handlung mit minutiöser Teilnahme verfolgen. Diese Massenszenen sind eine Besonderheit seiner Technik und, wie überall (in jedem Wort, das er redet, in jedem Brief, jedem Zettelchen), hat man hier den ganzen Franz Kafka. Ohne ihn völlig zu verstehen fühlt man: hier steht einer allein dem Lauf der Sterne, des Menschengeschlechts gegenüber, aber von der Gemeinschaft trennt ihn nicht Polemik oder Verachtung oder Haß, sondern nur die Strenge einer auf das Höchste gerichteten Liebe.

Franz Kafka ist 1883 in Prag geboren, welche Stadt er bis heute stets nur für kürzere Zeit verlassen hat. — Seine sechs Bücher (weniger aus eigenem Antriebe, als auf Drängen seiner Freunde veröffentlicht) sind nur ein kleines Fragment seines literarischen Werkes. So z. B. bildet „Der Heizer" nur das erste Kapitel eines sehr umfangreichen und nahezu komplett vorliegenden Romans, der zart und lieblich in einem traumhaften Amerika spielt.

ALBERT EHRENSTEIN

von

Ernst Weiß

Albert Ehrenstein, einer der stärksten und eigenartigsten Geister unserer Zeit: diese Stärke ist unverkennbar, aber sie ruht wie Simsons Stärke zuletzt in einem Geheimnis, das für Menschen nie ganz ergründbar ist. Und doch ist an dieser dichterischen Gestalt alles, Form wie Inhalt, und schon vom ersten Werk an, fest umrissen; nur ist es schwer, fast unmöglich, diese einzigartige Linie nachzuzeichnen bis ins Selbstverständliche.

Schon bei dem ersten Werk, das 1910 erschien, bei „Tubutsch" war es klar, daß jüdischer Geist sich hier mit griechischem Geist vereinigen wollte: der jüdische Geist des alten Testaments, müde gewandert, in Wien gelandet, in staubigen, kleinen, halb rührenden, halb komischen Worten, Räumen, Szenen, Stimmen, auferstehend, todesmüde, wie er war, und doch dem Leben im tiefsten zugewandt, nach rückwärts gewandt, nach den alten Behausungen der vielgewanderten Seele. Der griechische Geist, das Dasein, das tausendtorige Leben in stark umfangenden Armen umklammernd, Ahasver, der ruhelose, auf griechischer Insel, erstaunt über das Groteske der Welt, ewig hungrig nach dem wirklichen Getriebe, nach dem ungeheuren, rettenden Schwung, nach dem großen, endlich beruhigenden, stillenden, und, sei es selbst tötenden Zauberwort.

Tubutsch ist vielleicht das Werk Ehrensteins, in dem er am tiefsten Ghettoluft ein- und ausatmet. Es ist der ewige Jude, aber nicht in ein ewiges Gewand gekleidet, sondern in den schillernden, geflickten Bettelrock zerstörter Illusionen, überallhin spielenden Witzes eingekleidet, und es fehlt auch nicht der wehmütige Zauber des guten jüdischen Herzens. Seine Sentimentalität, schwer und in breiten Wellen wie ein Strom, mündet mit ruhigem Rauschen in die Sentimentalität Wiens; der Erbe eines längst nicht mehr heroischen Volkes, das hinter

dem Sarge seiner eigenen Herrlichkeit einhergeht, fühlt die kommende Verwesung, das Längstgestorbensein der österreichischen, der kaiserlich-königlichen, der wienerischen Welt, die ja auch vor dem Kriege nur ein halb witziger, halb wehmütiger Schatten ihrer einstigen Herrlichkeit war, ein Gespenst des Zweifels, aber ein bürgerlich gekleidetes, durchaus nicht dämonisches Gespenst, eine wandelnde Leiche, aber voll von Ironie, Menschlichkeit, Trauer, Güte. Hier ist Ehrenstein eine ganz runde Schöpfung geglückt, Tubutsch ist eine Gestalt, die wirklich lebt.

Wenn man die Entwicklung dieses Dichters von Tubutsch weiter verfolgt, muß man, um auch nur annähernd die Kurve nachzuzeichnen, den Begriff des Jüdischen, und sei es nur zu einem kleinen Teil, fester umreißen. Ein Teil des Jüdischen scheint mir in seiner Bipolarität zu liegen. Bipolarität ist die Scheidung: zwischen Gut und Böse, zwischen Hier und Dort, zwischen Gott und Mensch. Bipolarität ist die Forderung des Juden nach Entscheidung. Urteil fordert der Jude, und sei es Todesurteil: Gottes oder des Menschen. In diesem Sinne wird das Buch Hiob das stärkste jüdische Dokument sein, und das, was Hiob ist, wird sich niemals wegdenken lassen aus der Geschichte des menschlichen Geistes.

Eine andere Seite dieser Bipolarität ist das Ringen Gottes um den Menschen. Die ganze Bibel ist nichts als der Wille Gottes, dem Menschen zu erscheinen. Die ganze Bibel spricht von Gottes Kraft, die er daran setzt, dem Menschen evident zu werden; als etwas Selbstverständliches sich ihm einzupflanzen ins innerste Herz, als etwas Gutes, aber vor allem als ein M u ß, als ein Anfang ohne Frage und ohne Ende.

Da die Bibel von Menschen geschrieben ist, so ist sie nichts als das, was Ehrenstein in seinem letzten Werke: B r i e f e a n G o t t nennt. Vergebliche Briefe, trostlose Rufe in die Leere denn die Welt ist leer, sagt Tubutsch, böse Botschaft, denn die Welt ist böse, die Menschen sind böse, die Gottes Ebenbild sind, von ihm nach Wunsch und Willen geschaffen.

„Da aber der Herr sah, daß der Menschen Bosheit groß war auf Erden und alles Dichten und Trachten nur böse war immerdar, da reute es ihn, daß er die Menschen gemacht hatte auf Erden und es bekümmerte ihn in seinem Herzen.“ 1. Moses, 6. Kap., 5. Vers. Das ist die Posaune des letzten, des jüngsten Gerichts, das ist der Grundzug aller heiligen Schriften; es wird nicht immer davon gesprochen, aber immer daran gedacht, und wenn sich diese Reue Gottes, dieser ewige, vergebliche Kampf Gottes um seine Evidenz in den Büchern Moses und den anschließenden Schriften vulkanisch, explosiv, in Feuer und in Flammen austobt, so wird er doch nie ausgekämpft, im Buche Hiob wird er ganz rein, Geist gegen Geist, ausgetragen. Hier Gott, dort Gegengott. Hier Zeugen, dort Zeugen: überall das Gericht und nirgends die Gerechtigkeit.

Am menschlichsten, am verklärtesten ist dieses ewige Remis der unendlichen Schachpartie in den schönen Versen des Predigers: „Ich wandte mich um und sah alle, die Unrecht leiden unter der Sonne; und siehe, es waren Tränen derer, so Unrecht litten und keinen Tröster hatten . . . .“

Ehrenstein sagt: Da Trost stets nur beim Tröster bleibt . . .

Da lobte ich die Toten, sagt der Prediger, die schon gestorben waren, mehr denn die Lebendigen, die noch das Leben hatten; und der noch nicht ist, ist besser denn beide und der des Bösen nicht inne wird, das unter der Sonne geschieht.

Weh, daß auch euch Sterblichen Strahl entstürzt des
In neun wildwachsenden Monden [Lebens —
Hinfällig ein Same sich zur Sonne krümmt.
Zigarettenkurz euer Tag verraucht in der Pfeife.
Die der steinerne Tod lakonisch ausklopft.
. . . . Menschen sterben,
Strom ist Ring,
Die Gottwoge Wasser
Bin ich . . . (Ehrenstein: „Wien“).

*

Wie sich Ehrenstein aus dieser Bipolarität hilft, wie er mit ungeheurem Schwung über den Abgrund setzt, wie er

kein Wort des Witzes, der Blasphemie, der blutig bitteren Träne scheut, das ist sein Mut, sein Glück in der Finsternis, sein rettendes Geheimnis, sein Simsonshaar. Er geht nicht vor, er wandelt nicht voran, er kann nicht bleiben, nicht reden, nicht verweilen. Wenn er stehen bleibt, versteint er wie Lots Frau. Hier ist die Grenze der bipolaren Einstellung: die Wage, die zwischen Gott und Mensch zu schwanken aufgehört hat, aus welchem Grunde es sei, ist nichts als leeres Metall. Hier berührt er sich mit Karl Kraus, dem in seiner Art gewaltigsten Menschen, den Wien, vielleicht den Europa hervorgebracht hat. Ungeheuer sind die Fäuste dieser Männer, wenn es heißt, die in Himmel und Hölle auseinander stürzende, die gegen sich selbst zweischneidig rasende Welt zusammenzuschmieden: muß es sein? es muß sein! in einer einzigen Faust, in einem Satz, in einem Gegensatz, in einem Wort, einem Witz.

Frieden, ruhende Gestaltung ist ihnen versagt.

Wäre Ehrenstein ganz versagt, hätte er nicht den Tropfen hellenischen Bluts in sich, von dem anfangs die Rede war. Es ist nicht das kristallisierte apollinische Griechenland Platos und der großen Sophisten, sondern ein phönizisch angehauchtes, vom Ostgestade her süß und geheimnisvoll umduftetes Hellas, von Homer bis Lukian, das des Dichters ausgedörrte Adern neu füllt. Hier gewinnt er neues Blut, neue Farbe, eine aus tausend Toren strömende Welt, eine in tausend Angeln sich wandelnde Sphäre: Dionysos und Ahasver.

Noch bleibt etwas ungelöst: vollkommen ist nichts, was aus diesen Gründen kommt. Die frei im Raum schwebende, sanft knisternde, grenzenlos umgrenzte Kugel, der im Ruhen wandernde Stern des Ostens, das, was uns aus den Schriften der östlichen Meister und aus ihren Landschaftsbildern entgegenweht, die Versöhnung *über der Welt*, wenn auch nicht in der Welt, das hat auch der ganz große, ganz geniale Ehrenstein nicht. Aber außerhalb dieses vergöttlichten Bezirkes, dieses „dritten Kreises", hat er alles. Er hat alles, weil er bis ins letzte fühlt. Er spielt mit den Worten, aber seine Seele spielt

nicht. Seine Seele verliert nie den furchtbaren, und doch freudevollen Ernst des Zeugens; wer zeugt, der spottet nicht.

Wer zeugt, verzweifelt nicht. Mitten in den furchtbarsten Gräueln, die ein Menschenauge zu sehen je gezwungen war, verzweifelt er nicht, er versagt nicht, er verstummt nicht, er steht da, und was er sagt, steht da, sein Schrei steht vor dem Höllenfahrtzug der Jahre 1914—1918 wie eine einzige, Tag und Nacht flammende Fackel.

Von hier führt ein zweiter Weg zu dem jüdischen Wesen, dem jüdischen Urquell: seine Intensität, seine Glaubensstärke. Hier begegnet er sich mit den großen Zornigen, den glühenden Eiferern, den Glocken aus feurig flüssigem Metall.

Zwischen dem Nein Gottes und dem Nein der bösen Welt liegt der Fluch; auch er ein springender, überbrückender Funke, ein positivum, eine rettende Tat, und wenn sie nur den Täter rettet: vor sich selbst; ihn reinigt im Feuer. Jesaias, Hesekiel und die weltweiten Verdammungen und Höllenzwinger der mosaischen Schriften stürzen, neu geboren aus der alten Verzweiflung und dem alten, nie zerstörbaren Willen zum Paradiese. Der Jude ist heroisch; vielleicht ist sein Grundwille der Welt gegenüber heroisch, heldenhaft, die gewappnete Faust gegen das Böse, die spartanische Reinheit im Hassen, im Himmelan, im Sternabwärts bis zum Höllensturz. Fluch ist ein heroischer Ausdruck der Verzweiflung, denn niemand verflucht die Welt, ohne auch sich selbst mit zu verfluchen, Fluch ist das Gebet des heroischen Menschen, die letzte Brücke in die höheren Himmel, die letzte Leine, halb Lasso zum Würgen, halb Rettungsseil, ausgeworfen vom stürmenden Herzen in seiner tiefsten Stunde.

Einen Hauch des Geistes von Jesaias wird man bei Ehrenstein nicht verkennen dürfen. Jesaias sagt:

„Das ist die Last über Babel, die Jesaias, der Sohn Amoz' sah. Heulet, denn des Herrn Tag ist nahe. Er kommt wie eine Verwüstung vom Allmächtigen.

Schrecken, Angst und Schmerzen wird die Menschen ankommen, es wird ihnen bange sein wie einer Gebärerin; einer wird sich vor dem anderen entsetzen, feuerrot werden ihre Angesichter sein.

Denn siehe, des Herrn Tag kommt grausam, zornig, grimmig, das Land zu zerstören und die Sünden daraus zu vertilgen.

Denn die Sterne am Himmel und sein Orion scheinen nicht helle; die Sonne geht finster auf, und der Mond scheint dunkel.

Er will den Erdboden heimsuchen um seiner Bosheit willen, und die Gottlosen um ihrer Untugend willen . . .

Dann will ich den Himmel bewegen, der die Erde heben soll von ihrer Stätte, durch den Grimm des Herrn und durch den Tag seines Zornes.

Und sie soll sein wie ein gescheuchtes Reh.

Wie eine Herde ohne Hirten . . .

Es sollen die Kinder vor ihren Augen zerschmettert werden, ihre Häuser geplündert, ihre Weiber geschändet . . . . .

Die Jünglinge mit Bogen erschießen, sich der Frucht des Leibes nicht erbarmen, noch der Kinder schonen . . .

Also soll Babel, das schönste unter den Königreichen, die herrliche Pracht der Chaldäer, umgekehrt werden von Gott wie Sodom und Gomorrha . . . daß man hinfort da nicht mehr wohne, noch jemand bleibe für und für . . . und Strauße werden da wohnen, und Feldgeister werden da hüpfen . . ."

Jesaias 13, V. 1—20.

Ehrenstein in seinen Versen: Wien:

„Wien weint hin im Ruin.
Wien, Du alte, kalte Hure,
Ich kauerte an Deines Grabes Mauer . .
Wien — nieder brennt dein Feuer. Dein Tag verkohlt.
Menschen zu Asche sinkt von Höhen weiland der Wald.
Ich rufe Wehe über die Stadt,
Ich rufe Wehe über das Wesen,

Das um Asche und Papier
Den Wald vergessen hat.
Ich bitte euch, zerstöret die Stadt,
Ich bitte euch, zerstöret die Städte.
Ich bitte euch, zerstört die Maschinen.
Zerreißt alle Wahnschienen.
Entheiligt ist euer Ort,
Euer Wissen ist nördliche Wüste,
Darin die Sonne verdorrt.
Ich beschwöre euch, zerstampfet die Stadt, zertrümmert
[die Städte!"

Ehrenstein, alt-testamentarisch in Zorn, Glut und Fluch.

Keiner verflucht die Welt, der sich selbst nicht mit verflucht:

„Ich habe gelogen,
Ich habe betrogen,
Es war nur Zufall,
Daß ich nicht mordete."
(Gedicht Ottakring in „Wien".)

Er ist der gute Sohn, der das herzenswarme Gedicht von der Mutter schreibt:

„Verwundet Mädchenkind, das sich zur Mutter rundet,
Deine Krippe ist gebenedeit:
Messias schläft in jeder Wiege,
Gottverbündet."

Aber er ist der Hasser, der Mensch, der die Hand aufhebt gegen alle und gegen die Mutter nicht zuletzt.

Er geht im Guten, im Bösen, im: sich selbst segnen, im: sich selbst fluchen bis ans letzte, er lebt bis ins letzte, er schreit und heult, er jammert, jubelt und zischt schlangengleich, das ist so, weil er glaubt. Eine große, gläubige Seele glaubt mit der letzten, tiefsten, rasenden Kraft, mit dem Krampf, mit dem äußersten Kreiselschwung der anima non candida, und glaubt doch nie genug; nie versöhnt er sich, mit gewaltsam zerrissenem Munde findet ihn der Tag nach fürchterlicher Nacht.

Er, Flucher und Verfluchter, Priester und Verdammter, Prophet und nie zu besiegender Zweifler, stellt sich mit der Stärke der Helden der Welt noch einmal zum entscheidend gewollten und doch nie entschiedenen Zweikampf: dies ist jüdisch im hohen Sinne:

Wie Hamlet springt er ins offene Grab der Welt: ich bin Hamlet, der Däne; ich bin der Dichter, der Zernichter, auf der Spitze seines Schwertes schwankt, in Himmels- und in Höllenfarben funkelnd, das dämonische Gestirn. So kann er stehen, ruhen, befriedet sein.

„— ich selber will
Still, ernst, bewußt im Weltenwust,
Bescheiden, ohne mein und dein,
Wahrhaftig, jenseits groß und klein,
Meiner Seele Löser und Erlöser sein."
(Briefe an Gott, S. 15 f.)

*

Der Messias starb nie in ihm; noch hat es sich, das ewig hoffende, ewig blühende Herz, das nie zerstörte, ungebrochene in der Weltwanderung, das sich ohne Ermüden aufbäumt zu blutiger Flamme in der Verzweiflung.

„Keiner geselle sich zu mir, ich bin allein und will nur die Sonne. Ihr kennet nicht die Kälte, denn aller Schatten dieser Erde ist in meinem Antlitz.

Wenn mich Gott fragt,
Werde ich antworten . . ."

ALFRED DÖBLIN

von

Ernst Blass

Plötzlich stand ein Roman von Alfred Döblin da. „Die drei Sprünge des Wang-lun", ein mächtiger Block, ein Berg, eine unleugbare Tatsache, ein ganz unerwartetes, starkes, fremdartiges Gebilde, ein nichterforschtes Gebiet, an dem man nicht vorbeigehen konnte. Dann kam „Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine", dann „Wallenstein". Und es war nun deutlich, daß hier ein weites Land begann, eine neue Welt aufgetan war von noch nicht absehbarer Weite, mit vielerlei noch nicht gehörtem Geräusch und noch nicht gesehenen Farben und Gestalten. Dies Reich hatte der Doktor Döblin hingezaubert; man war eingeladen es zu betreten und staunte in größtem Staunen, je weiter man kam. Man sah seltsame Landschaften, entlegene Gegenden von China, entlegene Zeit des dreißigjährigen Kriegs, fremde Menschen, Trachten, Sitten, fremde Schicksale und alles das mit so viel Einzelheiten handgreiflich und sinnfällig vorhanden, daß an der Wirklichkeit der Erscheinung kein Zweifel bleiben konnte. So stand es da, man konnte darin herumgehen, wurde verwirrt vom Zuviel der Welt, ganz wie in der wirklichen Welt, alles war beschrieben, an Ort und Stelle, und zwar so, als ob der Schöpfer dieser Welt kaum Raum genug gefunden hätte, alles, was er gesehen, unterzubringen, als sei der gespendete Reichtum an Beobachtungen noch Sparsamkeit, gemessen an den Verhältnissen des Beobachters und Erzählers, als habe dieser in Hast und Eile nur das Notdürftige geben wollen. Kurzum: es waren in diesem Land ungewöhnliche Dimensionen, man fühlte sich wie Gulliver, es war eine ungeahnte, abenteuerliche Fremde, man entschloß sich, einige Hauptmerkmale dieses Landes zu notieren und das Staunen über die Weite und dichte Fülle zu suspendieren zu Gunsten eines klareren Erkennens seiner Umrisse.

Wang-lun: ein Mann, der die Rücksichtslosigkeit und Übermacht des Weltlaufs gegenüber der Menschenwürde erkennt und deshalb die „wahrhafte Schwäche", das Nichtwiderstreben, die Anpassung an den Weltlauf predigt. Wadzek kämpft mit einer Dampfturbine wie Don Quixote mit den Windmühlenflügeln; er unterliegt und sieht seinen Irrtum ein: Döblin redet der Dampfturbine das Wort. Wallenstein endlich ist selber eine Art Dampfturbine, eine Maschine, ein Hammer; es kommt ihm mehr auf den Umsatz als auf den Gewinn an; ein Mann von übermenschlicher-untermenschlicher Kraft.

Was ist der gedankliche Grundzug in Döblins Romanen? Döblin entwertet den Menschen, der gegen den Strom des Schicksals, der Naturwelt, der außerseelischen Gewalt zu schwimmen versucht; er entwertet die heldische, große Einzelseele. Er sieht in ihrem Unterliegen keinen Sieg, im Kampf für die eigentliche Menschenwürde keine Ehre, sondern eine Quixoterie. Er bejaht den Menschen als Naturwesen, als Verbündeten der Naturkräfte. Er flieht die Seele und die ideale Forderung; hier steht sein Feind. Er wünscht nicht, endlose Qualen zu ertragen ohne Gewinn. Er setzt an die Stelle der Seele die Elektrizität; an sie wünscht er die Menschen anzuschließen. Er liebt die Fruchtbarkeit, die Potenz, das große Lebendige; den widernatürlichen, seelenhaften, ichhaften Drang des Menschen sucht er auszuschalten oder umzuschalten, in den großen Strom des Lebens münden zu lassen. Wadzek, der durch einen größeren Konkurrenten unter den Schlitten gebrachte Fabrikbesitzer, kämpft gegen sein Schicksal verzweifelt, wahnwitzig, heldisch, bis er „zerschmettert" ist; dann „sammelt er seine Glieder und geht nach Hause", er fährt nach Amerika, paßt sich dem Schicksal an. Im „Wallenstein" ist der Kaiser Ferdinand der „Held", das Gewissen im Kampf mit der Übermacht des Schicksals, von ihm gebrochen, zerschlagen, verwirrt; er sieht, wie sein Charakter von der Politik verdorben wird, wie er Vieles dulden muß, was ihm contre coeur ist, wie seine Seele stückweis geopfert wird; er sucht Auswege. Am Schluß des Romans geht es ihm gut, er hat

ausgekämpft, seine Aemter niedergelegt; verschollen lebt er mit der Natur, im Walde, in Gesellschaft eines ursprünglichen, tierischen Menschengeschöpfs. Eine Flucht in die Namenlosigkeit, Unpersönlichkeit, Grenzenlosigkeit: damit beendet der Kaiser seine Gewissenskämpfe, seine vergeblichen Bemühungen, das Rechte zu tun.

Döblins Welt ist eine Welt der Kräfte, der blinden Gewalten, der Natur, der menschlichen Triebhaftigkeit, der Massen, des bunten Gewimmels, der Leistungen, der Zufälle, der Gemütsbewegungen, der verwickelten Fälle, der vom Stürzen des Lebens fortgerissenen Menschen, des an die Wand gedrückten Gewissens. Bewegung und Fruchtbarkeit, Samen, Kraft — das ist sein Element, seine Forderung. Ein Wunsch nach Ausdehnung, nach Vermehrung, nach Vervielfältigung des Ich steckt in Döblins Romandichtungen. Es ist nicht Selbstflucht, Bindung an Objekte darin, sondern ein anderer Hang: die Fähigkeiten des Selbst auszuproben, ausschweifen zu lassen; sich zu erweitern, sich in alles zu stürzen, an vielen Orten, in vielen Zeiten, Personen, Sachen zu existieren, das fremde Blut zu trinken, den fernen Glanz auf der Netzhaut zu tragen, unberuhigt, ein wilder Jäger, ein Gejagter, durch die Zeit zu stürzen, im rasenden Tempo sich mit den Naturkräften in gleichem Rhythmus, in gesundem Gleichschritt zu fühlen, heiß, kochend, überschäumend, glücklich.

Das ist es, was hier jagt, zaubert, keine Ruhe gibt, tropfenweise den Wasserfall des Lebens zu sehen trachtet, mit verwandter, gleicher Kraft ihn zu beschwören, ihn zu überbieten sucht, dem bunten Stürzen gleichzukommen unternimmt, und in den weiten, seltsamen, farbigen Tropfsteinhöhlen der Romane sich als verwandten Meister der Zauberei sieht, den Herrn der Stalaktiten, die noch das Fließen der Wasser aufbewahrt haben und in sonderbarster Halbgestalt die haltlosen Augenblicke teils zu halten, teils ihre Haltlosigkeit zu künden scheinen. So mag es in Döblins zauberhaften Tropfsteinhöhlen zugehen, so mag es zwischen Fließendem und Steinernem aussehen; ja, vielleicht ist Döblin hier dem eigentlichem Wesen

des Romans sehr nahegekommen: vielleicht ist das von uns oben skizzierte Ethos Döblins, elektrische Kraft, Maschine, Triebrad zu werden, sich anonym zu machen, um polyonym werden zu können, ein Ethos ad hoc, wie geschaffen, einen bedeutenden Romandichter zu bewegen, auszusenden; ein Ethos für Künstler schlechthin, als die verwandten Gegenschöpfer der Natur, als die mit homogenen Mitteln ausgerüsteten Beschwörer und Verkünder des Heterogenen, nämlich der Seelenwelt, deren Eroberung vielleicht auch nur durch Fäuste und Triebräder möglich ist.

Doch halt! In Döblins gewaltigen Materialien, deren Auftürmung freilich ein größeres Werk ist, als der kleine lateinische Formwille zugeben mag, in Döblins Materialien scheint eine Tür zu fehlen, die Tür des Ausgangs. Was fängt der Leser nach dem Tode mit Tropfsteinhöhlen an? Der Leser sieht eine neue Welt, aber nicht sich selbst. Er sieht zu viel Geschehen, zu wenig Geschichte, er sieht das Bild eines Ablaufs, der keinen Sinn außerhalb seiner selbst hat. Sonst soll im Kunstwerk die Handlung, das Empirische nur ein Bild für das anders nicht zu sagende Ewig-Seelische sein. Hier ist selbst das Seelische ein Geschehen, determiniert, Hammer und Amboß: es fehlt noch die religiöse Seele, der „Einzelne", der „Seelengrund", das „Fünklein". Ja diese Abwesenheit macht die Welt Döblins so bunt und reich, so siedend und sich überstürzend. Von einem höchsten, nein, von einem „anderen" Standpunkt gesehen, wäre die Buntheit grau und dies Wallen Nivellement. Doch ich bin nicht „anders" und habe nicht das Recht, so zu messen: ich wünsche nur, daß es diese „Anderen" einmal geben möchte. Dieser Wunsch ist freilich vielleicht auch der uneingestandene Wunsch der Döblin-Welt: es mag hier so bunt, so kochend und zischend zugehen, ein ungeheurer letzter Tanz der Lebenskräfte das geheime Gefühl vom eigentlichen Aschermittwoch übertoben, es mag aus diesem radikalen Bacchanal der Tatsachen die Sehnsucht nach dem Anderen, nach der religiösen Sphäre des Absoluten um so stärker und deutlicher aufsteigen.

(Genug; das Letzte schrieb ich nicht seinetwegen, sondern meinetwegen.)

Ich wiederhole, was ich am Anfang sagte: Döblins Besitz ist ein weites, unerhört mannigfaltiges, reich bevölkertes Gebiet: er ist ein Meister in Schilderung und Andeutung; Erstaunlichstes trägt sich bei ihm zu; die Weite und Fülle muß der Leser erfahren, sie läßt sich nicht vorstellen, ebenso wenig, wie die Gegenwart entlegener Gegenden und Vorgänge in den Romanen.

Döblin ist kein typischer Jude; ein Orchester ist kein Schofar. Er kann als Dichter überall heimisch sein, überall vorkommen. Auch der Jude mag in ihm sein, aber er spielt keine Rolle, auch nicht unterdrückt. Weltstädter, Arbeiter, losgelöst, frei, ohne Heimat, aber auf der Welt, froh der Ungebundenheit und der Fähigkeit, sich zurücklassend zu schaffen, neuer Welt zugewandt, Entdecker, Eroberer, eine Zentrifugalkraft —: es wäre denkbar, daß nur ein Jude so stark ein Nicht-Angehöriger eines Volkes sein kann; indessen das ganze Phänomen Döblin ist so seltsam, daß auch diese Unregelmäßigkeit nicht dem Juden, sondern allein dem Wesen Döblin nachgesagt werden muß.

JAKOB WASSERMANN *)

von

Erwin Poeschel

Dieser Dichter gleicht jenem Granitblock in seinen „Juden von Zirndorf", der, bedeckt mit dunklen Zeichen, fremd im Schwedendenkmal liegt, oder einem Findling, auf dem Rücken eines Berges, beschienen vom Morgen und vom Abend. Er ist rätselvoll, traumhaft zuständig in fernster Vergangenheit, einfach wie ein Fels, der aus vielen Elementen zu einer neuen Einheit geglüht ist, zusammengepreßt vom Druck von Jahrhunderten.

Um diesen Dichter sind dreißig Jahre deutscher Literatur geflossen, und er ist im letzten Sinn immer einsam geblieben. Wo Möglichkeit der Ergriffenheit ist, wo Unzucht des Verstandes noch nicht Herz und Hingabe tötete, ist seine Gemeinde. Doch der Markt der Zeit ist verwirrt von Künsten des erlesenen Wortes, von Schaustellungen peinlicher Seelenzerfleischung und von der Wanderpredigt der Gesinnung. Das Schöpferische aber ist dem Literaten immer eine Verlegenheit. Denn es ist ihm unausdeutbar, es widersteht der Eingliederung und dem System, es scheint ihm hinterhältig wegen seines unlösbaren Restes, es beunruhigt, weil es etwas fordert, das zu geben ihm versagt ist, es ist im tieferen Sinn unangreifbar, weil es von Urzeiten gehalten wird, weil es nicht isoliert ist, weil es Gott besitzt. Ohne Reiz des Erlesenen scheint es banal, weil es ohne Hochmut des Esoterikers ist, nicht künstlich gebaut, sondern aus Bewußtlosigkeit und Traum gewachsen, ein Gleichnis von Welt und Gott.

Die Wurzeln dieses Dichters sind in dem Volk, das je und je die Brücke nach dem Osten war, dessen Gesicht von Jahrhunderten der Tränen und der Zerrissenheit getrübt, ja

*) Der Verfasser legt Wert auf die Feststellung, daß er seinen Aufsatz vor Erscheinen des Wassermannschen Bekenntnisbuches „Mein Weg als Deutscher und Jude" abgeschlossen hat. D. H.

entstellt wurde, dem von der Geschichte auferlegt war, immer voll äußerster Wachsamkeit an den Grenzen seines Wesens zu stehen und, der gesicherten Ruhe ermangelnd, seine Extreme wie Wälle aufzurichten und immer wieder zu verstärken. So sehen viele nur das verwirrte Bild: Verzücktes Brennen in gotterfüllten Chassiden und Diener des goldenen Kalbes, bewußtloses Aufgehen in Anbetung über den heiligen Rollen und wachsamstes rabulistisches Klügeln, heilige Ausschließlichkeit und ein Schwimmen, Sich-tragen-lassen, ein wurzelloses Überall-daheim-sein ohne Stolz und Gewissen. Bei Jizchok Leib Perez gibt ein alter Rebbe dem Wort: „Du sollst den Knecht nicht seinem Herrn überantworten" die feine Auslegung: Der Leib darf nicht ganz der Seele überantwortet werden, damit sie nicht zu Asche verbrenne. Auch um deswillen nicht, weil solche Überspannung nur der Außergewöhnliche erträgt, der Gewöhnliche aber durch sie auf die andere Seite gedrängt wird. Das Maß ist es, das diesem Volke fehlt.

Der schöpferische Mensch vermag seine Wurzeln aber in die tiefsten Gründe des Volkstums zu treiben, als Jude zurück hinter die Zeiten der Verwirrung, der Zerstreuung, des Galut. So ist Wassermann kein Jude der Zerstreuung, er ist Jude als Orientale. Der Orient ist die Heimat aller großen Religionen, und der religiöse Orientale der Mensch, der die Welt in sich hat; er hat, wie Buber es formuliert, „die Ausschließlichkeit der Kunde vom wahrhaften Leben, die eingeborene Gewißheit jenes Eines ist Not". Er hat den Antrieb, das Entselbsten, das Aufgehen, das vollkommene Konzentriertsein auf den rechten Weg. — Aber Wassermann ist doch nicht ausschließlich Orientale.

Im Jahre 1873 in Fürth, einer kleineren bayrischen Stadt, in mittlere Kreise hineingeboren, wurde er zwar nicht der nivellierenden Betriebsamkeit der Großstadt anheimgegeben und konnte in alten geheiligten Gebräuchen der ehrwürdigen Blutgebundenheit bewußt bleiben, war aber doch nicht im ghettohaften Bezirk östlicher Gemeinschaften beschlossen. Man wohnte ja vor den Toren des alten Nürnberg, der Dürerstadt der

heiligen Nüchternheit, die um jene Zeit zu einem neuen kommerziellen Zentrum emporwuchs. Um ihn war das sanftgewellte innige Frankenland, Boden ältester deutscher Kultur, Heimat Wolframs, von ihm mit leidenschaftlicher Liebe umfangen. Von hier ging er aus und hierher kehrte er immer wieder, wie sein Daniel Nothafft, in allen Entscheidungen, mit allen seinen stärksten Werken zurück. Er wurzelt im Orient, aber er ist daheim auch im Herzen abendländisch-deutschen Wesens. Damit vollzog er eine Verschmelzung, der alles begegnete, was durch lange Generationen deutsch in ihm geworden war. Denn der Deutsche in seiner Mittlerstellung zwischen Osten und Westen hat je und je willig auf die Stimme aus dem Morgen gehört, begierig die dort geborenen Mysterien ergriffen, sie nach seinem Sinn umgebildet und geformt, Gott zu seinem Bild geschaffen. Auf das Bildhafte, die gesättigte Wirklichkeit geht dieser Sinn oder, wie Wassermann selbst es einmal formuliert: „Dem Deutschen ward verliehen, die Dinge zu sehen und durch die Dinge hindurch sich in ein Verhältnis zu Gott zu begeben." In des Dichters Kindertagen schaute Turm und Rosette von St. Lorenz, ein Gleichnis der Synthese von brennender Seele und westlichem Maß. Ein Gleichnis auch für ihn. Er fand sich in jene Mitte von Osten und Westen, wie es nur der Schöpferische ohne Verflachung vermag, wurde in seinem Werke eine Synthese von Seele und Leib; jener Inbrunst zu dem Einen, was not ist, und der Form, dem Maß; dem Leben im brennenden Innern, in Antrieb und Bewegung und dem gesättigten Schauen, durch das alles zu Bild und Gestalt wird; dem Außerirdischen und dem liebenden Erfassen der Wirklichkeit.

*

Wenn man sich vergegenwärtigt, daß es noch die Zeit des Naturalismus war, als das Schaffen Wassermanns begann, daß die breitere zeitgenössische Romanliteratur noch Verwicklungen des Liebes- und Ehelebens, gesellschaftskritische Studien und Milieukunst beherrschte, wird die Stellung der „Juden von Zirndorf" erst recht bedeutungsvoll. Denn in diesem Buch

ist nicht das Genügen am gut beobachteten Detail, es ist nicht Kunst des sozialen Ausschnittes, sondern hier versucht ein Dichter gleich beim Beginn seines Schaffens, seine Stellung zu Welt und Schicksal klar zu machen, einen Punkt zu finden, der konstant bleibt, von dem aus er sein Weltbild formen kann. Es ist nötig, auf dies Buch näher einzugehen, da hier die Urzelle für das ganze Wassermannsche Werk sichtbar wird. Die Tatsache schon ist von Bedeutung, daß Wassermann seine früheren Arbeiten — Novellen, einen Roman — nachträglich unterdrückte. Hier soll sein Werk nach seinem Willen erst beginnen. Und darin liegt bereits eine Schicksalsbewußtheit. Denn dies Buch, das er seinem Vater gewidmet, betont mit vollem Akkord die Tradition, und darin liegt die tiefe Ehrfurcht des Juden vor den Blutsbanden, die Schicksal sind. „Die Sterne diktierten das Schicksal: das Blut war der Strom, in dem es rann." (Wahnschaffe.) Das Blut ist das Schicksal, und wie er es versteht, erkennt man deutlich in diesem Werk. Aus dem Verhältnis zwischen beiden Teilen erkennt man die Idee und damit das Grunderlebnis des Wassermannschen Werkes überhaupt. Im Vorspiel, jenem erstaunlichen Werk eines Dreiundzwanzigjährigen, erklärbar nur dadurch, daß es eine Kristallisierung von in Generationen willig gewordenen Elementen ist, leidenschaftlich wie ein apokryphes Werk des alten Bundes, nur erhitzter noch durch den Druck von Jahrtausenden, bricht die ekstatische Bewegung, die Sawatai Zewi entflammt hat, zusammen, im eigenen Feuer verbrennend. Im Roman selbst schwingt über eine Welt von Wesenlosigkeit, von Menschen ohne Ziel, durcheinandergleitend wie Fische in einem Aquarium, ziellos, lautlos im grünen Gespensterlicht, ohne Halt, Richtung und innere Schwere, mit dumpfer Sehnsucht nach einer späten verheißenen Gnade und Vergeltung, die Stimme Agathons auf, eine strahlende vox humana über trüben Mollakkorden. Im Vorspiel dröhnt die Stimme des alten finsteren Judengottes, des Gottes der Vergeltung und der Rache; hier ist Agathon, der Gute, Sohn von Deutschem und Jüdin, der das Trostwort vom auserwählten Volk verwirft, der

keinen Messias als Erlöser erwartet, der sich selbst erlöst, das heißt: in sich Gott verwirklicht, das Unbedingte wirksam macht. Er ist unlösbar verkettet mit seinem Volk, aber langsam steigt er dahin, wo die Volksgrenzen fallen, und es nur noch Menschen gibt. Und doch hat er aus dem Grund seines Volkstums die Kraft; er ist kein Wurzelloser, sondern ein zu neuer Einheit Verwandelter. Die Kraft aber ist das Unbedingte, das heilig glühende Herz. Auch er glaubte seinem Volke einmal ein Mittler, ein Zaddik sein, durch das ekstatische Wort führen zu müssen. Schließlich findet er aber im geheiligten Handeln, in der Untertanenschaft unter das Schicksal, im unbedingten, hingegebenen Sein einen neuen Sinn des alten, jüdischen Verheißungswortes: Warten. Warten, bis die Früchte reif sind.

In Agathon hat der junge Dichter mit erstaunlicher Entschlossenheit sein Grundgefühl mitten in seine Gestaltenwelt gestellt. Es ist der Spruch Salomonis: „Bewahre dein Herz, denn aus demselben quillt das Leben." In Agathon, dessen Herz so stark ist, daß er seine Mutter wieder zum Leben zurückführt, ist der Zentralpunkt orientalischer Religiosität Symbol geworden. Um was es sich hier handelt, ist im „Golowin" auf die klare Formel gebracht: „All das Beinahe und Ungefähr, das Geschehenlassen anstatt des Sichentscheidens verwässert unser Schicksal." Es handelt sich um die Unbedingtheit, die Entscheidung. Die Trägheit, das Geschehenlassen ist die Sünde an sich; denn nur den Lauen speit der Herr aus seinem Munde. Es ist immer das gleiche in verschiedenen Namen: Umkehr, Teschuba beim Juden, Tao bei Lao-Tse, Nachfolge bei Jesus. Immer ist es Ausschließlichkeit, eine vollkommene Wandlung und Heiligung der Tat und der Handlung, das Wie und nicht das Was, der Weg und nicht das Ziel, das Werden und nicht das Sein. Kein Mensch und kein Volk, keine Tat und kein Beruf ist allein erwählt.

Agathon trägt in seiner Brust das Herz des Dichters. Auch er hat mit einer Ausschließlichkeit, die Not, Hunger, Einsamkeit stumm ertrug, sich seinem Schicksal ergeben, gestalten zu

müssen. Er hat aber dies Gestalten nicht zu einem bloßen Augendienst gemacht, denn er fühlte in sich immer, das Eine sagen zu müssen, das not tut. Der alte Sinn jüdischen Glaubens, die Sittlichkeit als Urphänomen heilig zu halten, fließt in seinem Blut, aber neu gewendet auf das Wie und nicht das Was. Das gibt seinem Werk das große Ethos, die Dichte und Schwere, es gibt ihm auch das dunkel Dröhnende, eine fordernde, drängende Düsterkeit, eine alttestamentarische Größe, vor allem aber die kosmische Ordnung um einen konstanten Punkt. Der schicksalerfüllte Mensch steht im Mittelpunkt und um ihn ist die Welt. Die absoluten Maßstäbe gibt das unbedingte Herz: geteilt ist die Welt in die Brennenden und die Lauen, die Leidenschaftlichen und die Trägen. Hier ist schon Gestalt, für was ein Vierteljahrhundert später auch ein Jude die Worte fand: „Es werden wandeln in deinen Gärten nicht nur die Demütigen und Beschwerten, nein alle, die leuchteten und verehrten", oder diesen schönsten seiner Verse: „Wie sehr wir hier sind, sind wir dort vorhanden." So sitzen zur Rechten auch des Dichters alle, die Teil haben an der Gottheit dadurch, daß sie die ewige Kraft, die als das allein Seiende betrachtet wird, verwirklichen. Sie allein sind Gestalt oder Persönlichkeit, Form gewordene Kraft und haben so Teil am Konstanten. „Gesetz, Gestalt und Persönlichkeit sind die Dreieinigkeit der Konstanz, in deren Zeichen der Geist die Welt formt", sagt Erwin Reiner. Die Erfüllten allein sind Wesen, die Träger des ewigen Feuers. Neben Agathon stehen da die Handelnden, die männlichen Verkörperungen des Geistes, Alexanders umflackertes Haupt und das Holbeingesicht des glühenden Greises Feuerbach; bei diesem ist die Unbedingtheit ganz in den Staat projiziert, in die einfache Welt von Recht und Unrecht, ja und nein; aber auf seinem Antlitz, holzschnitthaft geschnitten, mit leidvoll geschlossenem Mund, ist das bittere Wissen um die endliche Nutzlosigkeit und das doch nicht anders Können, ist die Ahnung vom Opfer des eigenen Lebens für das heiße Herz. Neben ihm des Dichters echtester Sohn: Nothafft, der Künstler, der an das Werk Geschmiedete, täglich aufs neue dem Geier

die offene Brust zum Fraß bietend, der Besessene, in zermürbenden Visionen lebend, ganz nach innen gekehrt, ganz im Schaffen und Bilden bis zur Lasterhaftigkeit das Alleinige fühlend, grausam gegen sich und seinen Leib, immer unter Hunderten von Atmosphären Druck.

Dann ihre Schwestern vom gleichen Geist und Blut wie sie. Wie Alexander seinen Dämon in einem Maße fühlt, daß er sein Reich nur als Ausstrahlung seines Wesens empfinden kann, daß es ihm keinen Sinn hat, der nach seinem Tod noch bestünde, und er deshalb nichts tut, um es zu sichern, so bilden diese Frauen um sich aus ihrem Traum und Blut eine Welt, die wie eine schimmernde Kugel um sie ist, in der sich ihr Sein auswirkt. Das ist Renate, deren Leib in allen Geschicken niemandem leibeigen wird, sondern ihr allein zu eigen bleibt, die durch jede unvollkommene Leidenschaft unberührt hindurchgeht, bis sich in der mystisch umschauerten Vereinigung mit Agathon ihre immanente Idee verwirklicht hat: die Empfängnis, die Fruchtbarkeit, eine Liebe, die nicht Augenblick, sondern Ewigkeit, Teil des Unbedingten ist. So sind alle die anderen: Donna Johanna von Castilien, Sara Malcolm, Clarissa Mirabel („die Schwestern"), Jeanette („die Juden von Zirndorf") und Franziska im „goldenen Spiegel", alle die Leuchtenden und Verehrenden, die durch die Enge irgendwie um ihre Wirkungen betrogen, ihre Seele, zuständig in einer Zeit maßlosen Erlebens, von der alt gewordenen Erde weg in eine andere Sphäre reflektieren, wo sie schön und rätselvoll leuchtet wie eine Wüstenspiegelung. Hier geht ihr Sein ganz auf, das ist ihr Reich, in dem alles Äußere, Tod und Ungemach nur Namen sind.

Der Feind des Unbedingten ist das Bedingte, das Relative, vom erfüllten Menschen nach außen gesehen: die vom Ungemeinen auf das Hinlängliche, vom Übermäßigen auf das Mittelmäßige nivellierte menschliche Gemeinschaft, die Zivilisation. Als ihre Burgen gelten dem Dichter die großen Städte, eine Welt der Wesenlosigkeit, des rauschhaften Getriebes, des entherzigten Menschtums, der Gottlosigkeit. Ein Jahrtausende

altes Heimweh nach Acker, Herde und bleibender Stätte, das Gefühl einer uralten Bodengebundenheit und eigenes Erlebnis ist darin, daß er das Land mit seinen einfachen Gesetzen von Säen und Ernten, Regen und Sonnenschein, als die Heimat des Absoluten empfindet, des alten Jahwe, Abrahams, Isaaks und Jakobs, dem Gott des Weinberges und der Herde. Im „Moloch" ist Arnold der Gottlosigkeit verfallen, als sein Herz nicht klar und rein zu scheiden vermag, was gut und böse, da er zu müde, zu gebunden wurde, bereift vom Wissen der Relativität aller Dinge.

Wenn hier das Relative als außerhalb des erfüllten Menschen — außerhalb des Dichters — liegend betrachtet war, so ist dies doch nur bedingt geltend. Denn das Wache, Zweckbewußte, das Literatenhafte und Scheinsüchtige wäre nicht so heftig in seinem Werk beleuchtet, wenn es nicht als geheimer innerer Feind erkannt und deshalb herausgestellt wäre, damit es durch Betrachtung unschädlich würde. Dieser tragischste Konflikt zwischen Schicksal und Künstler wird später noch in anderer Überschneidung offenbar werden, hier gilt es nur die alte Judenqual des Selbstbetrachtenmüssens, der Wachheit, des Intellektualismus oder wie es sonst benannt werden möge, jedenfalls des Antichristes vom Dumpfen, dem Traum, dem Unbedingten. Das ist im Werk Gudstikker, Arrhidäus (nicht umsonst auch dem Leibe nach Stiefbrüder von Agathon und Alexander), Lord Stanhope, Appolonius Siebengeist, Erwin Reiner. Sie alle spielen mit ihrer Seele, bringen Lebendes in Aperçus und liebeleere Formeln, haben den Schein der Größe, den Schein des Leidens, des Gefühls, den süßen Flötenton; in einer gewählten Eigenexistenz wie Reiner auch den Schein der Opposition gegen die Wesenlosigkeit einer Welt, von der sie selbst ein Teil sind. In diesen Gestalten lebt die Qual des Künstlers, Leben, Leiden anderer zu seiner Speise und zu seiner Erfüllung zu machen, ein Mensch der Masken zu sein, in vielerlei Gestalt über die Erde zu wandeln und in keiner ganz gefunden zu werden, verantwortungslos also und in einem tiefen Sinn standpunktslos, einem aufreibenden Stirb und Werde untertan.

Dieser Zwang zur Selbstbetrachtung erscheint der jüdischen Seele noch in der anderen Form des Skrupels, der von sich geforderten Rechenschaft, der Selbstbegegnung. Sie ist da im Werk Wassermanns, aber sie ist aus der grabenden Dialogisierung, wie sie noch in den „Juden von Zirndorf" zuweilen herrscht, ganz Form geworden und in die Bildung von Gestalten eingegangen, die immer wieder neue Darstellungen des Judentums verkörpern: die uralten mit dem Tod geborenen Seelen wie Sema Hellmut, Elkan Geyers gehetzte und angsterfüllte Augen, Gedaljes greises Learhaupt, Gabriele Thannhauser, in der jahrhunderte langes Leid „zu Gebet, Klage, Tröstung und Jubel" aufblühte, Benda, der leidvoll Resignierende und endlich die unbegreiflich süße Blüte: Ruth. —

Feind des Unbedingten vor den Toren und im Lager ist das Beharren, die Trägheit. Außerhalb: Feindseligkeit des im Bestand ruhig schlafenden Bürgers gegen das Außergewöhnliche, das seltsam Abgesonderte, ungebunden in sich Gerundete, innerlich: das eigene Verlangen des im Druck und der Spannung des Unbedingten Lebenden nach Erholung, Behaglichkeit, dem hold Gewöhnlichen, dem Verweile doch. Nothaffts schuldhaftes Anklammern an hausständiges Glück, schuldhaft, weil nur nehmend, und Caspar Hausers rätselvolle, zum Außerordentlichen verurteilte Erscheinung, spiegelnd das Erwachen der eigenen Seele des Dichters zum Umfangen der Welt, zur Ergriffenheit von täglich neuen Wundern, inmitten träger Verständnislosigkeit und bürgerlicher Enge der Nächsten sind Bild von beidem.

Bis jetzt war geschwiegen vom Unbedingtesten, von jenem, der die prinzipiellste Verkörperung der Leidenschaft des Dichters ist und die Summe aller ihrer früheren Erscheinungsformen, ihres Karman, darstellt: Christian Wahnschaffe. Man kann ihn nur dann ganz verstehen, wenn man weit zurück seinen Wurzeln nachgeht und ihn als das faßt, was sein Schöpfer ist: Brücke, Tor vom Osten in den Westen.

In den alten indischen Legenden ist es immer der Kreis vollkommener Wunschgewährung, aus dem der Erwachte

kommt; bei einer Ausfahrt etwa begegnet der Prinz einem Greis, und es entsteht die Frage nach dem Altern, bei der nächsten einem Siechen, und es entsteht die Frage nach der Krankheit, und zum dritten Male einem Leichenzug, und es entsteht die Frage nach dem Tod. Da ist er erst zur Pilgerschaft gereift. So ist es bei Christian. Auch er ist Erbe, dabei Mensch der Grenze, am Ende einer Kultur. Unersättlichkeit nach dem Seltensten ist in reinem Geist sublimiert. In dem Körper von hellenischer Makellosigkeit erwacht nach und nach asiatischer Schmerz: Frage auf Frage, ruhend eine Weile, dann wieder erwachend und bohrend. Gefühl von geforderter Entscheidung, vollkommener Umwandlung, Umkehr zu alleinigem Weg und Dienst. Ein Ziel ist nicht zu sehen, weder ist es Helfen, Wohltun den Armen, noch das Reich Gottes wie bei Emanuel Quint. Das Gefühl vom eigenen unverwässerten Schicksal ist alles, und dies ist Fragen, einWissenmüssen, eine seltsame, durstige Neugier nach der Quelle des Unrechtes, der Leidensentstehung, der schuldlos schuldigen Verursachung: „Man kann es nicht ausfindig machen, man muß innen sein, innen und unten."

Wer so nur in einem vollkommenen Wissen von jedem Leben, jeder Schuld und jedem Leid die Erfüllung sehen kann, der darf nicht „anhangen": denn das „Anhangen" geht immer aufs einzelne; er will aber das Ganze. Das Anhangen geht auf die Bindung an das Individuum, auf den Schmerz des Mitleides, der verkettet. Deshalb ist Christian ganz unsozial und uncharitativ. Er ist „der Mensch mit dem Abgrund im Inneren, einem umgestülpten Himmel gleich, in dem die quälenden und schweren Dinge versinken und unsichtbar werden." Dieser Abgrund ist das Herz, das nie müde wird, nie müde im Aufnehmen, Fragen, Wissenwollen. Hier ist die Weisheit Gotamos, des vollkommen Erwachten, von der Leidensaufhebung durch ein zu höherem Grade gesteigertes Bewußtsein. Christian will alle Menschen, Leid, Elend und Schuld haben, um sie durch Wissen, durch ein Wissen des Herzens zu entmaterialisieren, von den irdischen Verwurzelungen zu befreien

und in eine eisig-geistige und lebenabtötende Dimension zu erheben, in der sie erlöschen. Es ist ein Vorgang, etwa dem von Ferne vergleichbar, der in der Wohltat der Objektivierung leidvollen Erlebnisses im künstlerischen Werk ist. Christian ist also im Grunde unaltruistisch. Er ist die vollkommene Konsequenz dessen, was der Dichter fühlt, dem es allein auf die unbedingte, unverwässerte Erfüllung des Schicksals ankommt: solcher Mensch allein erfüllt Gottes Willen, ist Teil seiner Glorie, und indem er diese Glorie in sich strahlen läßt, verherrlicht er Gott und hilft so der Welt. Dieser Sinn, auch der Sinn der Teschuba, ist zu der Legende am Schluß des Romans geworden. So nimmt auch Christian das Leben der Dirne und die Schuld des Mörders in sein übermenschlich verschärftes Bewußtsein, um sie abzutöten. „Schön ist das Feuer, es frißt das Unreine und ist selbst rein." Er ist Stellvertreter, wie schon Agathon sagt: „wer sich selbst erlöst durch Leiden und Wissen, der erlöst alle Leidenden, die niemals wissen werden." In dem ungestülpten Himmel seines Herzens fällt Tal und Höhe der Welle zu ruhigem Spiegel zusammen. Er ist der Ausgleich. —

Es gibt Künstler, denen die Form und solche, denen das Schicksal das primäre und prominente Erlebnis bildet. Wassermann gehört den letzteren an. Das Wissen um menschliches Schicksal, der Drang es aufzunehmen, ist für ihn — es wird dies bei Betrachtung seiner Form noch klarzustellen sein — das zuerst Gegebene. Deshalb ist Christian Wahnschaffe nicht etwa eine aus ferner indischer Weisheit vom Dichter konstruierte Figur, sondern er ist Form eines eigenen tieferen Grunderlebnisses, eines Künstlerhungers nach Menschen, Schicksalen. Nicht nur in der novellistischen Studie „Treunitz und Aurora", an vielen Stellen in seinem Werk ist Stoff aus Gerichtssälen zu höherer Bedeutung gekommen. Dieses Suchen nach Menschen dort, wo sie am wenigsten von Zivilisation pigmentiert sind, ist ebenso ein Zeichen seiner Unersättlichkeit nach Menschen wie die immer mehr anschwellende Zahl von Figuren im Roman. Einmal wird in der willigen

Form der Rahmenerzählung ungeheure Menge gestauten Stoffes entladen, später gestattete die sichere Meisterschaft die Verflechtung mit einem Schicksal wie im „Gänsemännchen" und „Wahnschaffe", Werke, die eine Fülle geben, wie sie kaum ein Dichter deutscher Zunge heute wagen könnte. So ist „Wahnschaffe" dem Künstler Gleichnis, er ist ihm aber auch Ausgleich eigenen Konfliktes. Denn bei ihm ist Unbedingtheit, Erfülltheit vom Drang des Schicksals und helle Bewußtheit nicht mehr Feind. Er ist der Erfüllteste, der Unbedingteste, er ist aber zugleich auch von heller, gläserner Bewußtheit, einer Wissensfähigkeit über alles irdische Maß. —

In der Welt des Unbedingten ist kein Behagen, es ist eine Welt der Gespanntheit, des Druckes, der Forderung. Im ganzen Werk Wassermanns ist eine einzige Figur von Heiterkeit, ja fast Humor, das ist Crammon. Das Erlebnis des Humors steht in direktem Gegensatz zu einem als absolut empfundenen Lebensgefühl; denn sein Sinn ist ja, mit dem Finger auf die Relativität alles Geschehens zu weisen. Deshalb müßte er aber noch nicht aus einem auf das Absolute gegründeten Werk ausgeschlossen sein. Der Narr bei Shakespeare ist die notwendige Entspannung. Will Wassermann einer lauen Zeit dies Aufatmen nicht gönnen oder liegen hier Gründe seines Judentums, dem in Abwehr und äußerem Druck ein dunkles Gefühl diese Erholung verbot? Auch Idyll ist diesem Dichter fremd, sogar dort, wo kleines Bürgertum dazu lüde. Auch hier sind es mehr die spitzwegisch Verbogenen oder die Dienenden, als die behaglich Feiernden, die er gestaltet.

Als er sich Entspannung vom Absoluten gönnte, als er, allerdings mit dem Blick auf das Wesentliche, immerhin das Unwesentliche bildete, da glitt ein ganzes Werk in die Welt Erwin Reiners, wurde von so unerhörter Leichtigkeit des Stiles, solcher Eleganz, bestrickender, beschwingter und sonorer Rhetorik, daß man verwirrt und geblendet fühlte, so dürfe man eigentlich nicht schreiben, das sei nicht mehr Entspannung, nein, Aufschub, Flucht vor dem strengen Dienste. Denn dies ist wahrhaft nicht seine Welt. Es gibt kein Bild, das besser

zeigt, wo dieser Dichter verurteilt ist zu leben: Daniel Nothafft in dem nachtdunklen Wäldchen Eschenbachs verzweifelt, Leonoren umschlingend, gleichsam hadernd mit dem ewigen Dienst um sein Teil am schönen Leben, am genießenden Verweilen.

*

Dieser Dichter ist von denen, „die hier unruheten aus Deinen Tiefen"; das Absolute empfindet er nicht in der Form eines geborgenen Ruhens im Allgemeinen, in Gottes Schoß, sondern als Teilnehmen an einer von Uranfang her fließenden Bewegung. Als Bild des Schicksals gilt ihm immer wieder das Blut, das dunkel strömende, bewegte. Das Unbedingte, wie es in Agathon und Christian entsteht, ist Forderung, Drang gegen Widerstand, Aufgabe also, und damit Handlung, Bewegung, Tat, nicht beruhigtes Sein. Die Welt ist ihm zunächst nicht einströmendes Bild, sondern etwas, in das einzugehen ist, in das die Glut, das heilige Herz brennend hineingetragen wird. Wie Christian in den Saal der Armenspeisung tritt, empfindet jedermann die Kraft, die von ihm ausgeht als Welle, als sich fortpflanzende Bewegung, und seinem Vater beschließt er alles, was gesagt werden kann, in die Formel: „Die nicht tun, sind die wahren Verbrecher." Das Geschehenlassen, das Beruhen, die Trägheit, das Nichttun ist also die Sünde an sich. Man hat die Forderung, das Umsetzen von Empfindung in Tat und Bewegung als Wesen der orientalischen Religiosität bezeichnet und darf deshalb in diesem Grundgefühl Wassermanns das Erbe seines Judentums erblicken. Zugleich ist er deutscher Künstler. Künstler, Bildner sein, heißt die Welt bildend sich angleichen und sich bildend darin verwandeln. Das Deutsche nun ist für Wassermann zugleich das Westliche, Abendländische überhaupt, die Welt also des gesättigten, bildhaften Anschauens, Trinken des Auges vom goldenen Überfluß der Welt, offener Sinn für Vielfältigkeit der Erscheinung, genügendes Verweilen in der Bewegung, die Form, das Maß. In dieser Welt lebend wurde so seinem Weltgefühl ein Zweites zugesellt durch Liebe, Wahl und Bildung, das jenem gegen-

sätzlich ist und zum Konflikt führen mußte, Wille zum Beruhen gegenüber der Bewegung, zum Anschauen gegenüber dem Tun, zum Bild gegenüber dem Fluten, zum Gewordenen gegenüber dem Werden. Es war natürlich, daß in der Jugend, der Zeit des Dranges und unmittelbareren Nähe der Unbewußtheiten, das im Blute fließende Urgefühl kaum bestrittene Herrschaft hatte, unbedingt noch das Fluten eigenen Schicksals als das allein Gültige erfühlt wurde. Es gibt auch da Konflikte. Aber sie liegen noch außen. Die Bestimmung, deren einziger Imperativ ein Werden ist, muß sich schneiden mit allem Gewordenen, Erstarrten, vor allem also mit Staat, Gesellschaft, Sitte. Hier liegen die Konflikte noch für Agathon, die Ursache des Untergangs von Arnold im „Moloch" — der eine muß die Stadt meiden, der andere wird von ihr verschlungen — und vor allem für Renate, die alles verläßt, was in ihrem Kreis allein gültig erschien.

Aber die Überschneidung von Gewordenem und Werden rückt mehr und mehr ins Innere. Alexander ist dafür die erste Erscheinung. Hier stößt zum erstenmal die abendländisch hellenische Welt mit der asiatischen zusammen. Alexander an der Grenze zweier Welten, zweier Kulturen, zuerst noch ganz in der statuenhaften Körpersicherheit des Hellenen beruhend, erfüllt vom antiken Glauben an die Kraft des nackten Lebens und Leibes, und darin totgefeit und unbesieglich, wird mitten entzweigeteilt, als in das von Asiens Weitläufigkeiten und Weiten aufgewühlte Gemüt der Tod Hephästions fällt und damit das Fragen nach der Leidensentstehung. Die Erde, die so sicher war, wankt, ja wird grauenhaft, Körper und Seele, Augenblick und Ewigkeit sind sich plötzlich rätselhaft feind, Frage ist geworden, was vordem taghelle Klarheit war. —

Im „Gänsemännchen" wird dann der Konflikt zwischen Bewegung und Bild zu einem Gleichnis eigenster Künstlertragik. Mit der Stärke einer Lebenserfüllung, um die es kein Markten gibt, empfindet dieser Dichter den Sinn des Lebens als Werden und Bewegung, als Tat und Handlung. Der in ihn gelegte Bildnertrieb aber drängt dieses Lebensgefühl, jede Emp-

findung anstatt zum Tun immer wieder zum Bild, läßt also Werdendes, Bewegtes zu Gewordenem gerinnen. In Nothafft ist dies Gestalt geworden. Er ist ganz dem Werk zugewendet, wie ein Besessener darin verbissen, dem Leben abgekehrt vergöttert er die Maske einer Toten. Erinnerungen, also Bild gewordenes Sein, sind ihm mehr als das Sein selbst, wenn es gleich die Süße Leonorens ist. Das tiefe Mißtrauen des Dichters gegen das gewordene Werk, an das er doch aus Bestimmung gekettet ist, die Meinung von seiner Inferiorität dem Leben gegenüber läßt in dieser Dichtung die Entscheidung gegen das Werk fallen, ja es läßt Daniel im alleinigen Dienst am Werk schuldig werden gegen das Leben, Leben verderben im Dienste der Maske. Nichts kann deutlicher zeigen, wie hart, wie im tiefsten Sinne tragisch der Dichter zwischen die zwei Grundgefühle seines Lebens hineingedrängt ist, als dies, daß er, was die Qual und Lust seiner Tage ausmacht, das Schaffen, mit schmerzlichem Lächeln als unvollkommen erkennen muß, weil das Schicksal doch stärker ist und immer wieder das Werk als Erstarrtes verdächtigt, das immerhin nur Leben vortäuscht, ohne es zu sein. Vielleicht wird von hier aus verstanden, warum auf seinem Antlitz das Lächeln nur schmerzliches Wissen sein kann und nicht unverpflichtete Heiterkeit, Idylle, Humor und Behagen. Denn in seiner Brust wird der alte Zwist zwischen Leben und Form, Werden und Gewordenem, Prophet und Schrift, Heiligem und Kirche, Moses und Aaron („dieser Körper, jener Seele", wie Herder sagt) ausgetragen mit der Heftigkeit des Bluterbes gegen das von schmerzlicher Liebe Erworbene, des Ostens gegen den Westen. Dieser Kampf kann ein Leben zerrütten, und dafür ist Eva Sorel ein Bild, deren Seele bis zur Grausamkeit tyrannisiert ist vom Maß, vom Zwang zum Bilden, und deshalb das Maß verliert und von ihrer Unersättlichkeit in Verdunkelung getrieben wird. Sehnsuchts- und Erlösungsbilder müssen für Wassermann Gestalten sein wie Leonore, Ruth und Christian Wahnschaffe. Während Leonorens Schwester die dunkel Glühende, die ganz im Traum Webende, Harfenton von Osten,

mystisch verzückte Magierin, Hagada ist, sind Leonore und Ruth die ersehnten Verschmelzungen in Goethescher Mitte, Körper und Seele, Gegenwartsfreude und ungemischtes schicksalserfülltes Leben. Darum sucht Wassermann auch immer wieder das Bild der Tänzerin, in Jeanette schon, dann in der Schrift vom Literaten und endlich in Eva Sorel. Denn der vollkommen beseelte, ganz zum Ausdruck von Empfindung gewordene Körper ist ihm Synthese von Leib und Seele. In Christian aber ist die Wollust des Aufnehmens von Leben und Schicksal, der künstlerischen Empfängnis, Ereignis geworden, ohne daß er Leben versteinert, vielmehr nur neues freieres Leben zeugt; er ist, wie „das Gänsemännchen" lehrt, einsam hinter dem Gitter und doch mitten auf dem Markt, er erlöst sich von der andringenden Welt durch Entmaterialisierung, ohne am Leben schuldig zu werden, er ist die Synthese vom Heiligen und vom Künstler, vom Osten und Westen. Eidolon hieß er, Bild, Gestalt, und nahm in sich auf die asiatische Seele, den Geist des vollkommen Erwachten: was sich Alexander tragisch wandte, wurde hier zur Einheit. —

*

Im Grunde ist jener Konflikt zwischen Empfindung und Gestalt Künstlerkampf überhaupt. Hier ist nur die Tragik vertieft, weil die Spannung zwischen den Polen Körper und Seele durch das Zusammentreffen zweier Kulturen mit entgegengesetzten Lebensgefühlen verbreitert ist. Aus dieser Schicksalsverwandtschaft heraus saugt Wassermanns persönliches Erlebnis immer wieder besonders begierig dort Stoffe auf, wo die Einheit eines kulturellen Lebensstiles beunruhigt ist vom Andringen einer neuen Empfindungswelt, wo in der Geschichte aufziehende Wetter die klaren Umrisse in den zweideutigen Schein zuckender Lichter hüllen. Die Menschen des Tores und der Grenze werden ihm zum Gleichnis seines Judentums: Alexander, Halbhellene, Einbruch asiatischen Sturmes in dorisch befriedete Peristile, Wahnschaffe, der Erbe, der Mensch an der Grenze einer Kultur, und vor allem der

russische Mensch, von je schwankend zwischen lateinischer Bildung und asiatischer Grenzenlosigkeit. Die tiefere Lebensverwandtschaft ersetzt ihm Erfahrung, er, der Rußland nie gesehen, formt die russische Gestalt nicht von ihrer äußeren Erscheinung her, sondern aus ihrem Schicksal heraus, das ihm vertraut ist. Lucardis, Iwan Becker und Golowin sind in einem Grade Verkörperungen der slawischen Seele, daß sie von den Russen selbst, die feinstes Gefühl für Ton und Stimmung haben, als autochthon geachtet werden. Und Eva Sorel flüchtet sich, als der Kampf zwischen Maß und Maßlosigkeit in ihr zu Flammen ausschlägt, durch Rußland an die Grenze Asiens. —

Zu diesen in tiefstem Sinn tragischen Wirkungen eines deutschen Judentums treten Schmerzen, die in der Stellung zur Umwelt begründet sind. Sie gehen vom allgemeinen Geschick des Volkes in tieferes persönliches Erlebnis, wenn, wie hier, dem als fremd Geachteten eine eifersüchtige, reizbare und leidenschaftliche Liebe zu dem Boden innewohnt, auf dem er gewachsen. Daraus ist bei Wassermann jedoch nicht nur Anklage geworden. In den „Juden von Zirndorf" allerdings wirkt sie zuweilen noch bitter und heftig, in Benda wurde die schmerzliche Resignation, die sich zum fruchtbaren Schaffen in leidvoller Abwendung vom geliebten Land wandelt. Rein verklärt aber ist die Hingabe an deutsches Land und Wesen im „Caspar Hauser". Wie in den „Juden von Zirndorf" des kleinen Benjamin Kinderseele nur wehmütig das fränkische Land, die breiten ruhigen Äcker und sanften Höhen, die Kaiserburg des stolzen Nürnberg mit einem fernen ungewissen Zion vertauscht, so liebt Wassermann dies Land und diese alten Städte mit seiner bürgerlichen Enge, den Höfen und den Brunnen, den steilen Giebeln und den träg zwischen Schilf und Mauern fließenden Wassern, den klingenden Hämmern und den Liedern am Abend, vor allem aber diese Bürgergesichter mit den strengen Zügen der Pflicht und des Leides. Die novalishafte Blüte Caspar Hauser, jenes rätselhafte Kind, dessen

Schatten mit dem Knaben schon durch die Gassen Nürnbergs und Ansbachs ging, wurde ihm zum Gleichnis seiner schmerzlichen Liebe zu dieser Welt. Die Sonderstellung des Juden, eine immer wieder gefühlte Ablehnung während der Zeit der stärksten Weltbedürftigkeit ließen ihn Schmerzen erkennen, wie sie die Leere erzeugt, die um Caspar Hauser hohe Geburt und geheimnisvolles Geschick wirken. Hinwiederum mußte er in untrüglichem Wissen um seinen Dichterberuf und dem Gefühl vom Adel seines Blutes, das dem traditionsbewußten Juden eignet, einen exklusiven Stolz empfinden, der dem dunklen Ahnen Caspars über seine Herkunft im tiefsten verwandt war.

*

Auch die Gestalt, die die Ideenwelt des Dichters aus Halbbewußtheit und Traum in den wachen Tag erhebt, muß die Züge seines Schicksals tragen. Nur die von einem schöpferischen Künstler geschaffene Figur ist Gestalt. Sie ist in ihrem Wesen so wenig ausdeutbar wie das Ding; ebenso geheimnisvoll einmalig, im höheren Sinn zwecklos, im reinen unschuldsvollen Dasein erhaben über die Begriffe der Nützlichkeit und Schädlichkeit.

Die Gestalt des Dichters ist, weil sie ihr eigentümliches Leben lebt, von der Kausalität entbunden. Sie ist es im besonderen Maß bei einem Dichter, der sein Gesetz in sich trägt, der nicht von außen nach innen lebt, sondern von innen nach außen, der das in ihm flutende Schicksal als das Ewige fühlt. So hat Wassermann schon in einer Zeit, wo das Gesetz des Milieus noch Glaubenssatz war, seinen Agathon geschaffen, der so ganz unnaturalistisch ist. Die Milieukunst, erwachsen aus einer mechanistischen, die Kausalität vergötternden Zeit, entnimmt ihre Gesetze der Naturwissenschaft, der Schöpfer aber ist unlogisch wie das Schicksal. Die Milieukunst schafft wie der Psychologe, der aus einem Mosaik seltener und geistreicher Beobachtungen sein Bild formt, von der Umgebung her. Die Gestalten Wassermanns aber leben von innen, von dem in sie gelegten Teil der Schöpferkraft, ihrem Schicksal. Die Kraft,

das Schicksal, wird in der Gestalt zum Individuum, während die Kunst der Einzelheit, des Milieus und der Psychologie aus der Einzelheit ein Ganzes verdichtet. Das Entscheidende entsteht nicht in der scharfen Beobachtung, sondern im Traum, im Unbewußten. Wassermann selbst nennt in seiner Schrift „Der Literat" das Wesen der Gestalt das „Herrlich Fiktive", das „Fiktiv-Mythische", bezeichnet es also als ein vom Realen abgetrenntes Sein, einen Wiederschein des Realen in einer anderen Sphäre, „in der Sphäre der höheren Wahrheit, des vereinfachten Lebens". Sie ist nicht „ein Gleichnis für „Menschliches" (Typus), sondern „ein Gleichnis für Göttliches, Idee".

Wie sehr Wassermanns Gestalten diese Forderungen erfüllen, wie sehr sie in diesem Sinne Idee sind, dies zu zeigen war die Bemühung, wenn zuvor aus seinem Werk ihr Schicksalsantrieb aufgezeigt wurde. Noch mehr aber mag man dies an ihren Wirkungen erkennen. Die Flächen ihrer Körperlichkeit sind nicht ihre Grenzen. Sie sind nicht in einem statuenhaften Umriß beschlossen. Ganz von bewegtem Schicksal lebend, geht eine Kraftwelle von ihnen aus, die den ganzen Raum um sie in ihre Macht reißt. Der Raum, die Luft um sie gehört zu ihnen, ist von ihren Ausstrahlungen durchtränkt. Dies ist ihr Pathos und gibt ihnen die Macht, das Zwingende, das alttestamentarisch Glühende, die schmerzliche Leidenschaft. Und da sie den Gesetzen der Kausalität nicht untertan, vielmehr selbst Welt, Mikrokosmos sind, haben sie jenes im letzten Grund Fremde, Düstere und Rätselvolle.

Die Wassermann eigentümliche Gestalt konnte nur in der epischen Kunstform zur vollen Entwicklung gelangen. Der Weg zum Drama, tastend beschritten, war wohl aus inneren Gründen verlegt. Denn das Drama verlangt äußerste Komprimierung, ist der Diamant, unter ungeheurem Druck gepreßt, von eindeutigem Licht und klar begrenzten Flächen. Das Wesen der Wassermannschen Gestalten ist aber gerade das Vieldeutige und die Wirkung in die Breite, das Hinüber- und Herüberfließen zur Umwelt, das Aufgehen und Sichwiederfinden. Das Schicksal will sich offenbaren und nicht ein

Ereignis. Die Gestalt, die Schicksal verkörpert, ist immer erfüllt und nicht erst auf dem Punkt, wo die dramatische Entwicklung ihren Sinn erhält. Der Konflikt ist Erscheinung, nicht Ziel. Während im Drama die Fiktion besteht, daß die Gestalt gerade in diesem Ereignis beschlossen ist, drängen die Gestalten dieses Dichters vielmehr über den Ausschnitt hinaus, wie bei der motorischen Stilart des Barock auch die Figuren den Architekturrahmen nicht mehr achten. In ihrem Schicksal, das Bewegung ist, schreiten Nothafft und Christian, das Ereignis als fingiert zufällige Erscheinungsform hinter sich lassend, in eine azurne Ferne. Es ist wie bei Moses, von dem geschrieben ist: „Und hat niemand sein Grab gesehen bis auf diesen heutigen Tag".

Manchmal auch erscheinen die Gestalten wieder in späteren Werken, wie überhaupt Wassermanns Schaffen immer wieder ins Cyklische drängt. Denn er macht sich die Welt viel weniger in der sinnlichen Einzelerscheinung zu eigen als im Gesetz, im Gemeinsamen.

*

Der Antagonismus zwischen brennender Seele und Leib muß besonders dann zum Austrag kommen, wenn es sich darum handelt, die Fabel nach bedachtem Plan zu gliedern, den Roman aufzubauen. Hier kommt es auf die äußere Erscheinung an, auf die Oberfläche, das Bild- und Statuenhafte, auf das Geschaut-Sinnliche also. Hier stößt die Bewegung der Seele auf eine feste westliche Tradition, die angenommen, abgelehnt oder umgestaltet werden muß. Für Wassermann konnte es sich nicht darum handeln, die Nadel entschlossen nach einer Seite ausschwingen zu lassen, sondern nur darum, die Synthese zu finden. Denn weder konnte er die Tradition seines Blutes verleugnen, noch vom Deutschen lassen, das für ihn die westliche Welt des Maßes und der Form, der Freude des Auges war. Turm und Rosette von St. Lorenz sollte zum Gleichnis seines Werkes werden. Das war um so schwerer, als er damit aus der traumsicheren Dumpfheit halbbewußten

Lebens in den hellen Tag des Handwerks, des Kunstverstandes treten mußte und doch, um das eigenste nicht zu verlieren, den Traum nicht ganz erwecken durfte. Er hat einmal als das erste Gesetz, das dem Deutschen gelte, bezeichnet: die Hantierung, die er gelernt, zur Vollkommenheit auszubilden. An sich machte er es wahr.

Wenn man vom Roman planmäßigen Aufbau fordert, macht man die Gesetze der Architektur zum Maßstab. Bei den „Juden von Zirndorf" kann dann am ehesten noch das Vorspiel bestehen, das in seinem prachtvollen Schwung zu dem Gipfel der Bewegung hin einem Portal des späten Barock gleicht, in dem das Wirrsal der Einzelheiten zur Leidenschaft nach einem Brennpunkt hin zusammengenommen ist. Im Roman selbst herrscht mehr das Helldunkel der Radierung, die Rembrandtwelt der aufgelösten Form, das Licht als Kompositionsmittel, also eminent malerische Faktoren. Es gilt nicht eine Architektur des Baues hier, sondern die des Innenraumes. In diesem Buch, ganz brennende Seele noch und am nächsten der Tradition des Blutes, herrscht der Baugedanke des Ostens, der weniger auf den äußeren Umriß, die körperhafte Wirkung nach außen, als auf die magische Wirkung des Innenraumes zielt. Im abgedämpften Tage und im unbestimmten Licht der Kerzen leuchten wie die goldenen Zierate am Thoraschrein die Gestalten dieses Buches aus der Dämmerung: Stimmung, nicht Form der sinnvoll geordneten Einzelheiten. Hell vor dunklem Grund allein Agathon wie eine Verkörperung der in alten, jüdischen Erzählungen wiederkehrenden Epheben, die mit einer Stimme von wunderbarer Süße die kabbalistischen Verse singen.

Dieser ekstatische Stil, das malerisch über die Kontur Hinweggehen, hätte zur Auflösung der Romanform, zum symphonischen Gemälde anstatt zur Symphonie geführt. Das zeigt die Geschichte der „Renate" noch deutlicher als die „Juden"; sie gibt noch mehr Stimmung und Wort als Linie und Situation.

Es ist ganz offenbar, daß zunächst noch, bevor die end-

gültige Synthese gefunden war, die Form da leichter gelang, wo sich die Idee mehr vom Dienste des Unbedingten entfernte. Sie ist sicher erfaßt im „Moloch", der straff und übersichtlich gegliedert ist, wo ein klarer Dualismus von Acker und Stadt, von Wesenhaftigkeit und Wesenlosigkeit herrscht und der Untergang des Helden vorsichtig vorbereitet und entwickelt ist. Aber seelisch ist dies Werk auch dünner, es ist zu wenig Geheimnis, es ist zu wach, zu sehr Kunstverstand und aus der Form, nicht aus der Idee heraus gefunden. Und so ist es beim „Erwin Reiner" und dem „Mann von vierzig Jahren". Hier war Weltleben, Abenteuer, galantes Wesen, Stadt und Empireschloß im Park, und dafür war die Form lange da, brauchte nicht erst gesucht zu werden. Im „Alexander" aber stand das Unbedingte, ja das Maßlose in voller Kraft, und das zerbrach die Form. Asien verschlang Hellas. Die Üppigkeit des Details schwoll an. Das Historisch-Gegenständliche kam zu selbständiger Macht und sprengte den Rahmen. Das Werk, über die gewollte Form gewachsen, mußte immer wieder umgegossen und beschnitten werden, und so wurde mehr eine Folge von Bildern heftigster Eindrücklichkeit, Entladungen, — eine Form, die neuere Expressionisten wieder aufnahmen — als ein gewölbter Bau. Die Historie hatte also die Distanz nicht gegeben, die gelassenes Bilden ermöglichen sollte. Denn stärker als die zeitliche Ferne war die Verwandtschaft zum Stoff. Die Historiette „Donna Johanna" gewährte Gelingen in schlanker, ziselierter, straffer Gestalt, sie hatte Ferne und ewige Gegenwart reinen Menschenwesens, war aber doch noch Beschränkung auf die Novelle. In solchem Bemühen mitten drin steht „Caspar Hauser", auch im Aufbau ein traumschläferisch Gewordenes, blumenhaft Gewachsenes. In diesem Stoff, so ganz auf deutschem Heimatboden entstanden, seit Kindertagen gehegt, war deutsches Wesen so vorhanden, daß es sich selbst die Form schuf, die das bildhafte Schauen gewährt. Der Weg Caspars, in Enge beschlossen, blickt ins Weite, in die Intriguen der Großen, in Glanz und Ferne und darüber hinaus in Göttliches.

Hier war nun die Gewißheit, daß die Synthese gelingen konnte, daß es möglich sein mußte, den großen deutschen Roman zu geben, ohne die Idee zu verleugnen. Das war nicht der Roman im Sinne Freytags, allein Abbild einer Epoche, es galt vielmehr, diese Epoche zum Gleichnishaften aufzulichten, sie in die Sphäre des schicksalsmäßigen Geschehens zu rücken. Das Grunderlebnis — die Unbedingtheit des Herzens — ist ein Maßstab von absoluter Gültigkeit für alles Menschliche. Dies erlaubt eine Zentralisation des Weltbildes, die dem naturalistischen Roman versagt war, eine selbstverständliche Kristallisierung um ein Konstantes. Im „Gänsemännchen" war diese letzte Zentralisation noch nicht erreicht. Ein weitgespannter Rahmen, Bild einer Epoche von andringender Wahrheit, ja Vollständigkeit. Aber diese Epoche ist doch nicht auf den gegebenen Mittelpunkt, den Helden, orientiert. Er steht abseits ohne Anteilnahme, sei es in Widerstand oder Hingabe, und vor allem, er führt die Linie des Aufbaues nicht. Denn schwer wie ein Block liegt er von Anfang an umspült von den Ereignissen. Im „Christian Wahnschaffe" ist das Leichteste an den Beginn gesetzt, Crammon, und die unverbindliche Anekdote wird unversehens zu schicksalsvoller Bindung, das Relative führt ins Absolute. Die Linien des Werkes sind die riesigen sich entgegengesetzt bewegenden Parabolen von Christians und Evas Weg; Eva geht in die Welt, sie ist Weltdurst, Anhangen, Aventiure und trägt so die germanisch epische Form; in Christian dagegen geht die Welt ein, sie wird am Helden geprüft, und das ist Form östlicher Legenden, dadurch gegeben, daß die heutige Welt, hier in riesigem Prospekt entfaltet, das Relative im Gegensatz zum Absoluten ist. So ist im inneren Bau des Werkes ein beruhigtes Verhältnis gefunden zwischen der Vielheit der äußeren Erscheinung und dem Gesetz, zwischen äußerer Welt und Schicksal, Leib und Seele also, und das Merkmal dieser Synthese trägt auch die Oberfläche. Bei seinem Erlebnis im Haus des Fischers hat Christian die Vision von Bildern, wie man sie sieht, wenn man in einen Schacht hinuntergleitet; Bilder, die beständig wiederkehren und von

anderen abgelöst werden, die sich von oben dazwischen schieben. So ist die Technik dieses Werkes: ständiger Wechsel der Schauplätze in knappen Bildern, aber sinnvoll zueinander gestellt, so daß das vordere auf das hintere immer irgendwie Bezug hat oder dessen allzu lastende Schwere aufhebt, wie es Lätitia tut, die Unverpflichtbare, Schwebende, der Augenblick und die Augenlust, geschaffen, im schweren Kranz der leichte Blütenschaum zu sein. Dadurch wird die Selbständigkeit der Teile aufgehoben zugunsten einer ständigen Bewegung, es entsteht der Eindruck einer überfließenden Fülle und Vollständigkeit, ein vollkommener Abglanz des Lebens. Die Oberfläche bekommt etwas Flimmerndes, Bewegtes, die vorgetäuschte Wahllosigkeit des wirklichen Lebens. So ist die Form ganz Bewegung geworden und die Bewegung ganz in Form eingegangen. Das Einzelbild, also etwas sinnlich Angeschautes, wurde zur Erscheinung des Flutens; die Oberfläche ist wie die Haut, durch die man das kreisende Blut sieht. Und so ist es mit dem ganzen Werk: Vollkommenes Bild einer Epoche abendländischer Zivilisation, aber darunter Ströme aus östlicher Ferne, die vielleicht die Erneuerung von Morgen sein werden.

In der Betrachtung der Wassermannschen Architektur bieten sich immer wieder Barock oder Gotik zum Vergleich. Stile des Drängens und Strebens, religiöse, schicksalserfüllte, motorische Formen also, im Gegensatz zu der tektonisch empfindenden heidnischen Renaissance, dem Stil des Beruhens, der Gleichberechtigung der Teile, der geordneten Einzelerscheinungen. Es sind also die Stile, in denen im Osten geborene Mysterien eine westliche Form gefunden. Solcherart ist auch seine Sprache. Sie scheint viel mehr naturhaft geworden, schicksalhaft wachsend als gelassen gebildet. Sie ist nicht getragen, gegliedert aus gleichwertigen Teilen, sondern gespannt, bewegt, drängend, fordernd. Eine dunkle, unterirdische Kraft ist darin. Sie ist weniger Wachen und blauer Tag als Traum, Hintersinn, Halbdunkel mit aufleuchtendem Gold. Arkadische Heiterkeit umschimmert sie nicht, aber sie

hat eine Süße, die den Schmerz, den Druck, das Leiden kennt, sie hat nicht die frei in den Gelenken spielende Kraft, sondern das Pathos des Widerstandes gegen das Ungemeine. Herder fand das Poetische der hebräischen Dichtung in dem Reichtum der Verben und der aus ihnen gestalteten Substantive. Ähnlich herrscht hier weniger die adjektivische Beschreibung und getragene Schilderung als die Charakterisierung durch Handlung und Situation, das Fordernde, Ringende der Auseinandersetzung, des bewegten Dialoges, des grübelnden Briefes und Bekenntnisses. Der Dialog aber ist hinwiederum nicht dramatisch antithetisch, sondern monologisch grabend. Das Ergebnis ist nicht die Formel, der Knoten, sondern die geahnte Deutung, das gleichnishafte Strömen. Darum steigt auch so oft das Unbewußte herauf in Träume und kommt zu lebenbestimmender Bedeutung. Diese Sprache ist Landschaft mit bewegter Luft, Fels, wildem Wachstum und ahnungsvollen Nächten.

*

In einer autobiographischen Skizze „Im Spiegel" schrieb Wassermann im Jahre 1911: „Ich bin achtunddreißig Jahre alt und habe das Gefühl, am Anfang meines Weges zu stehen." Der Spiegel trog nicht. Befragte er ihn heute, so erschiene auf der Scheibe ein dunkles Haupt, unter dem Gewölbe der mächtigen Stirn glühende Augen voll jener „stillen Grundtrauer" aller, „die über die Brotfrage hinaus noch etwas kennen und sind" (Keller), vertieft durch jahrtausende altes Stammesleid; im Hintergrund aber ein Stück lieblichen deutschen Landes mit Höhenzügen, Burg und Dom. Und die Fragen und die Antwort müßten klingen wie im Schluß des „Unbekannten Gastes": „Wo gräbst du? wo wächst du? wo wirkst du? wo ist dein Feld? wo ist dein Weg? Aber ehe er sich bedenken konnte, waren sie von einer geisterhaft-entfernten Stimme beantwortet, und er glaubte einen Arm zu gewahren, der ihm eine goldhäutige, strahlende Frucht zeigte."

MAXIMILIAN HARDEN

von

Paul Mayer

I.

Nach dreiwöchentlichem Aufenthalt in Japan schrieb ein Europäer mit der Anmaßung, die Kenntnis der Oberfläche verleiht, einen mehrbändigen Wälzer über Japans Seele. Nachdem er einige Jahre in Japan gelebt hatte, gestand er, vom Wesen des Japaners nichts, aber auch gar nichts, zu wissen. Ist es mit dem „Jüdischen" nicht ähnlich? Je mehr man den Komplex des jüdischen Problems durch Denken zu klären sucht, desto schwerer wird es, das Jüdische auf eine eindeutige Formel zu bringen, es begrifflich zu umschreiben. „Aber man fühlt doch das Jüdische sofort heraus", werden Antisemiten und Juden in seltener Übereinstimmung einwenden. „Es gibt viele Dinge zwischen Himmel und Erde, die einer rationalen Deutung spotten und darum doch vorhanden sind." Gewiß, man fühlt, was jüdisch ist, oder man glaubt doch, es zu fühlen. Man hat indes mit Gefühlen so viel Mißbrauch getrieben, daß mir das „Gefühl ist alles" nicht als Sesamwort erscheint, die Pforten ins Land der Erkenntnis zu öffnen. Hätten wir nichts als Gefühl, wir wären noch befangener, noch vorurteilsvoller, noch ungerechter als wir es sind und vielleicht sein müssen.

Ist das Jüdische ein character indelebilis, der weder durch Wechsel der Umwelt noch durch Willen verloren werden kann? Gibt es konstante Züge jüdischen Wesens — auf das Somatische gehe ich als Laie auf naturwissenschaftlichem Gebiet nicht ein —, gibt es unverlierbare Merkmale, die nicht einmal die Kontinuität zwischen den palästinensischen Nomaden und uns, aber doch den Zusammenhang der Juden der hellenisierten Mittelmeerstädte mit den Juden des heutigen West- und Mitteleuropa beweisen? Macht die Geschichte ein Volk,

oder macht ein Volk die Geschichte? Wer hat Recht, die Milieutheoretiker oder die Rassefanatiker? Sind die Juden überhaupt ein Volk im Sinne des üblichen Sprachgebrauchs? Haben Völker eine metaphysische Bestimmung? Wenn ja, welche metaphysische Bestimmung, welche Sendung an die Welt haben die Juden? Die meisten Zeitgenossen werden diese Vorfragen höchst überflüssig finden. Die Menschen unseres Säkulums finden ja auf alle Fragen und noch einige mehr die garantiert richtige Antwort im Parteiprogramm. Phrasen statt Fragen: das ist die Signatur einer Zeit, die vom Massenmord, Dauerkrieg und anderen Unfreundlichkeiten in ein human zurechtgestutztes Hinterasien und in die unpsychologische Behauptung flüchtet, der Mensch sei gut. Nicht nur durch meine Personalpapiere und durch Blick in den Spiegel weiß ich, daß ich Jude bin, aber was im Einzelnen an mir jüdisch ist, kann ich mit Anspruch auf Gültigkeit nicht bestimmen. Im russischen Etappengebiet empfanden mich meine militärischen Vorgesetzten vom Feldwebel an aufwärts, die mit mir doch nur als deutschem Soldaten zu tun hatten, als Juden; die dort ansässigen Glaubensgenossen wollten mich nicht als Juden gelten lassen, weil ich sehr wenig Hebräisch konnte und mit den Feiertagen nicht Bescheid wußte. Wer hatte Recht, die militärischen Granden oder die Orthodoxen, die mich als Fremden, als deutschen Soldaten, empfanden? Selbstverständlich hatten die vom Feldwebel an aufwärts Recht. (Wann hätten die jemals Unrecht gehabt?) Aber warum sie in diesem Falle Recht hatten, ist nicht ganz einfach zu erklären.

II.

Mit allen erdenklichen Vorbehalten, mit entschiedener Ablehnung alles Schlagwortartigen und alles Schlagwortähnlichen, mit dem Bewußtsein der Unzulänglichkeit des Wortes für eine Sphäre, die teilweise hinter allen sprachlichen Ausdrucksmitteln liegt, will ich versuchen, das Wesen des Jüdischen nicht etwa zu bestimmen, aber doch zu verdeutlichen. „Definitionen sind immer falsch, aber sie beruhigen"

meinte Eduard von Keyserling, nicht der Weise von Darmstadt, sondern der Romancier.

Stellt man sich den Geist als Mittelpunkt des Universums und die einzelnen Völker in konzentrischen Kreisen um diesen Mittelpunkt gelagert vor, so bilden die Juden den ersten, dem Zentrum nächsten Ring. Sie sind dem Geist an sich am nächsten und dadurch vielleicht der Fülle der Gesichte, die das empirische Leben spendet, am fernsten. Das ist ihre Größe und ihre Begrenzung, ihre Kraft und ihr Fluch, ihre Auserwähltheit und ihr Verstoßensein. Das Wesen des Juden — und hier mag eine Kontinuität zwischen den Hebräern des biblischen Zeitalters und den gegenwärtigen Juden bestehen — ist seine besondere Beziehung zum Geist. Zum Geist an sich, nicht zu seinen einzelnen Manifestationen. Die Juden denken: die andern denken durch das Medium der Dinge. Für die andern ist die Welt der Schauplatz des Wirkens, für die Juden ist sie die Stätte des Denkens. „Die Welt ist dazu da, zu Ende gedacht zu werden", so oder so ähnlich steht im Talmud. Das Denken ist dem Juden der Sinn der Welt. Das Bewußtsein, nicht das Sein bestimmt ihn. Denken um des Denkens willen als „l'art pour l'art" erscheint mir als spezifisch jüdisch. (Daß hier mit Denken nicht ein mixtum compositum aus Versunkensein und Nabelbeschauen gemeint ist, versteht sich.) Das Schachspiel haben die Juden zwar nicht erfunden, aber sie könnten es erfunden haben. Und, was beweiskräftiger ist, Gott als Geist haben die Juden tatsächlich erfunden. Phidias, Praxiteles und Homer, der in hervorragendem Maße ein „bildender" Künstler war, haben in Wahrheit den Griechen die Götter geschaffen. Durch Denken schufen sich die Juden ihren Gott, den Geist-Gott; ein gigantisches Abstraktum war durch die Macht des Denkens aus dem syrischen Lokalgott Jahve geworden. Als jüdisches Gedankengut in Gestalt des Christentums die anderen Völker erfaßte — Christentum ist Judentum für die Menge, meint Disraeli —, da wurde das Abstraktum wieder anthropomorphisiert, versinnlicht, konkretisiert, und die Vielfältigkeit des

Olymps fand ihre Auferstehung im Himmel der Heiligen. Die monotheistische Fassung des Gottesgedankens wurde abgeschwächt und damit entgeistigt.

Die Juden verstehen es vor allem, das Einmalige, das, was sonst Episode geblieben wäre, unter bestimmte geistige Gesichtspunkte zu ordnen und damit zu erhöhter Bedeutung zu bringen. Sie sind, wenn nicht die Akteure, so doch die Redakteure des Weltgeschehens. Paulus hat auf der Passionsgeschichte des großen Einzelmenschen ein System aufgebaut, wie später Karl Marx auf der Leidensgeschichte der Menschheit. Den Sinn des Geschehens begreifen die denkgeübten Juden häufig schneller als die anderen; aus dem Chaos der Tatsachen lesen sie schnell die Tendenz heraus.

Der einzelne Jude mag dumm, stupid und borniert sein, ganz ungeistig ist er darum doch nicht, nicht einmal dann, wenn er ganz im Geldverdienen aufgeht. Der jüdische Parvenu kauft sich Bücher, die er nicht versteht, der nichtjüdische kauft sich gar keine. Der Jude aus einfachen Lebensverhältnissen ist geneigt, den Geist auch noch in der Karikatur zu verehren. Oft sieht ein kluger, jüdischer Kaufmann in tragikomischer Bewunderung zu seinem Söhnchen empor, weil dies den Doktor gemacht hat und über den jeweils marktgängigen Ismus in modegerechten Terminis schwafeln kann.

Nichtjüdische Beurteiler, die mit einigem Recht in den Vordergrund-Typen der wohlhabenden großstädtischen Oberschicht die Schrittmacher einer notwendig rationalistischen Zivilisation zu erkennen glauben, halten die Neigung zum Rationalismus für das Eigentlich-Jüdische. Das ist kaum richtig. Zunächst ist die Tendenz zur Rationalisierung des Lebens weniger ein Charakterzug als das Ergebnis bestimmter, kultureller, vor allem wirtschaftlicher Bedingtheiten. Es bedarf auch nicht des Hinweises auf die starken mystischen Strömungen innerhalb des Judentums, auf das lyrisch-musikalische Ausdrucksvermögen der Juden. Als Volk des Südens besitzen sie zuviel Instinkt, und sie sind auch zuviel in der Welt herumgekommen,

um in der Vernunft die Dominante menschlichen Geschehens zu erblicken. Ihre eigene Existenz, daß sie überhaupt noch existieren, ist allerdings ein Beweis für die Suprematie des Hirns.

III.

Mit Recht hat man die Sprache als sinnlichsten Ausdruck des Geistes bezeichnet. Sprache ist aber noch mehr, sie ist schon beinah der Geist selbst. Wer eine fremde Sprache „beherrscht", hat seinem Gedächtnis nicht Vokabeln eingeprägt, sondern er hat geistiges Terrain erobert. Die Syntax sagt mehr über ein Volk aus als die Politik seiner Minister. Infolge ihrer engen Bindung an den Geist mußten die Juden aus der Sprache ihr eigentliches Herrschaftsgebiet machen, nicht nur aus ihrer eigenen, sondern aus jeder, mit der ihr Schicksal sie verflocht.*) Um sich als Minorität zu behaupten, um innerhalb der Überzahl zur Geltung zu kommen, mußten die Juden die Sprache des Volkes, mit dem sie lebten, nicht nur so gut beherrschen wie das betreffende Volk selbst, sondern besser. Den deutschvölkischen Leitartiklern schadet ihre mangelhafte Beherrschung der deutschen Sprache nichts; am Kopf des Blattes steht ja schon, daß es sich um eine „deutsche" Angelegenheit handelt, die Leser sind also im Bilde, und als Plakat zur Schau getragene Gesinnung gilt heute noch ebenso als Talent-Ersatz wie in den Tagen, da der Tanzbär Atta Troll seine Sprünge machte. Die Juden aber müssen ein vorzügliches Deutsch, Französisch, Italienisch oder Dänisch schreiben, um überhaupt Gehör zu erlangen. Das Ästhetengebot „Rien ne vaut que par la forme du dire" ist für sie eine Angelegenheit der Existenz. Schon aus Notwehr müssen sie gut schreiben, besonders so lange sie nicht im Vollbesitz der staatsbürgerlichen Rechte und lediglich Objekt der Gesetzgebung sind.

*) Bei dieser Gelegenheit möchte ich auf die im „Tagebuch" (Jhg. II, 1921) erschienenen Aufsätze von Robert Müller über die Juden hinweisen. Müller gehört zu den ganz wenigen Nichtjuden, die bei Erörterung des jüdischen Problems nicht in Gemeinplätzen steckenbleiben.

Wenn der jüdische Minister eine so alltägliche Erscheinung werden sollte wie der jüdische Arzt oder Anwalt, wird die Leistung der Juden als Schriftsteller vielleicht sinken. Bismarck konnte Minister werden, ohne sich vorher durch politische oder nationalökonomische Schriften legitimiert zu haben, Lassalle mußte sich erst durch literarische Leistungen das Podium seines politischen Wirkens sichern. Gladstone gelangte als Angehöriger einer guten Familie und als Absolvent der fashionablen Bildungsanstalten sozusagen auf natürlichem Wege schon als junger Mann ans Steuer des Staatsschiffs; Disraeli mußte erst jahrelang den Dandy spielen und einen die Londoner Gesellschaft aufregenden Schlüsselroman schreiben, um endlich beim vierten Anlauf einen Sitz im Parlament zu ergattern. Geist und Sprache, Buch und Rede sind den Juden die Wege zur Macht, auf die der „Autochtone" kraft Geburt oder Tradition ein Recht hat.

Der Trieb zur Macht ist wie der Trieb nach Nahrung und Paarung natürlich allen Erdbewohnern gemeinsam. Man muß schon ganz parteiblind sein, um das Machtbestreben als besonderes Charakteristikum eines Volkes, einer Klasse oder eines Standes anzusehen. Die Juden sind an und für sich nicht machthungriger als die Irokesen. Da aber viele begabte Individuen unter ihnen sind, und Begabung ein Betätigungsfeld so notwendig braucht, wie der Seiltänzer das Seil, wirkt das häufig durch Gesetze zurückgedämmte Streben der Juden nach Wirkungsmöglichkeit manchmal als Machtgeilheit. Weil die literarische Tätigkeit ihre wichtigste, oft einzige Waffe im Kampfe um Geltung, weil es ihre wesentliche Möglichkeit zur Macht ist, sind die Juden so vorzügliche Literaten. Selbst in Ländern, in denen sie ziffernmäßig kaum in Betracht kommen, und seit Jahrzehnten nur noch abgeblaßtes Vorurteil, nicht Abneigung der großen Masse oder Ausnahmerecht zu überwinden haben, selbst in Italien und Skandinavien stehen sie als Herausgeber und Mitarbeiter der großen Revuen an erster Stelle.

In Deutschland wurden die Juden gleich bei ihrer „Emancipation" in die Opposition gezwungen, zu öffentlichem Wirken

nicht einmal in miniaturhaftem Ausmaß zugelassen. Da mußten sie gut schreiben und gut reden, sonst waren sie ganz verloren. Als Ludwig Börne sein Pöstchen bei der Frankfurter Polizei verlor, da mußte er, da er nicht Adlatus von Friedrich Gentz und Renegat werden wollte, Schriftsteller werden. Was hätte er denn sonst werden sollen? Als Literat beinah soviel Macht zu besitzen wie ein Polizeileutnant — Traum aller Träume, der auch heute noch oft geträumt wird. Man überschätzt immer die Macht, die man nicht hat. Dafür ist man homo sopiens. Wenn man von allen Machtpositionen des öffentlichen Lebens, besonders von den glanzverleihenden der staatlichen Exekutive ausgeschlossen ist, gründet man eine Gegenmacht und nennt sie öffentliche Meinung. Das ist weder gut noch böse, sondern selbstverständlich. Als der feudalistisch-bürokratische Staat die „Intellektuellen", nicht etwa nur die jüdischen, statt sie in seinen Dienst zu stellen, von sich stieß, entstand der Journalismus als Sprachrohr und Führerin der öffentlichen Meinung, der Gegenspieler der staatlichen Machtfaktoren, oft ebenso unduldsam und anmaßend wie diese.

Der Journalismus ist keine jüdische Erfindung, aber seine Wesensfarbe, sein Lebensgesetz, sein Blut, seine Seele hat er — wenigstens in Deutschland — von Juden empfangen. Für die andern war das Schreiben ja nur eine Betätigungsmöglichkeit unter vielen, für den begabten Juden war es der einzige Beruf, der ihm ein Partikelchen eingebildeter oder wirklicher Macht sicherte. Anderes, Wichtigeres wirkte bestimmend mit. Die Juden waren lange die Verfolgten, und auf die Dauer bekommt der Verfolgte feinere Organe als der Verfolger. Das Reh bemerkt den Jäger eher als der Jäger das Reh. Als Erbgut aus ihrer Vergangenheit brachten die Juden dem feineren Journalismus Tastgefühl, Verständnis für Nuancen, Gehör für Zwischentöne und Witterung für kommende Dinge.

Die Juden Mittel- und Westeuropas sind ähnlich wie die Italiener im Wesentlichen ein sociables Stadtvolk, ein „urbanes" Element im Gegensatz zu den Kleinsiedelungen des platten

Landes. Wie sehr die angebliche Judenherrschaft identisch ist mit dem Siege der städtischen Lebensform über die agrarische, die vor hundert Jahren in Deutschland herrschte, scheint heute kaum geahnt zu werden. Durch jahrhundertelange Gewöhnung haben die Juden ein Organ für die Massenpsyche, die durchaus nicht die Summe der Meinung der Einzelnen ist. Wie eine gutgearbeitete Grammophonplatte, die jedes Schwanken der Stimme, jeden Hauch wiedergibt, reagieren sie auf die leiseste Schallwelle. Sie wissen nicht nur, „woher der Wind weht"; sie ahnen schon den Sturm, wenn sich irgendwo ein Lüftchen kräuselt. Und die Feinhörigkeit unterscheidet den Journalisten vom Reporter. Ohne die Juden wäre der Journalismus in Deutschland unbeweglicher und doktrinärer, nervenloser und klotziger. Daß die Juden der Tropfen Champagner sind, der nach Bismarcks Wort den Deutschen fehlt, zeigt sich vor allem in der Publizistik. Sie sind nicht tüchtiger als die andern — kein Volk ist auf allen Lebensgebieten so „tüchtig" wie die Deutschen —, aber sie sind in höherem Grade Journalisten, dämonisierter von ihrer Tätigkeit, in gutem und schlechtem Sinn Opfer ihres Berufs.

Der Verfolgte muß Masken anlegen, immer neue. Sein wahres Gesicht duldet der Verfolger nicht. Es ist vielleicht kein Zufall, daß sich gerade bei den unterdrückten Völkern wie Slaven, Iren und bei den Negern in Amerika so viele schauspielerische Talente finden. Mehr noch als Ahasver, der ewig Wandernde, ist Proteus, der ewig Wandelbare, das Symbol der jüdischen Geschichte (nicht der Juden). Die Kunst des Maskemachens war häufig Schutz vor Folter und Tod; man denke nur an die Marannen in Spanien. Mit solcher Virtuosität haben die Juden die Rollen gespielt, die man sie zu mimen zwang, — den Shylok, den Paria, den Parvenu und viele, viele andere Rollen, — daß die meisten Juden heute nicht mehr wissen, wer sie sind. Aber das erzwungene Komödiantentum kommt den Juden als Journalisten zu Gute. Denn die Kunst des Journalisten besteht wie die des Schauspielers in der Einfühlung. Der geniale Journalist bringt wie der geniale Schau-

spieler soviel Vitalität eigenster Prägung in jede Situation, daß das applaudierende Publikum ruft: „Er spielt sich selbst."

Jüdische Journalisten besitzen die Gabe der Einfühlung bis zur Perversität. Während des Krieges gab es in allen kriegführenden Ländern als Chauvinisten auftretende Juden, hundertprozentige nationalissimi, die deutscher als die Deutschen, französischer als die Franzosen, magyarischer als die Magyaren sein wollten und sich womöglich Arminius, Bayard und Hunyadi nannten. Durch Übertreibung des jeweiligen nationalen Gedankens glaubten sie, — ihr guter Glaube sei bis zum Beweis des Gegenteils vorausgesetzt — aus Zugelassenen Zugehörige werden zu können; sie kamen dem patriotischen Ideal nicht näher, sie karikierten es nur. Ein amüsanter Spezialfall ist der Royalist Arthur Meyer vom „Gaulois", der die Rolle des blutechten Franzosen, des natürlichen Verteidigers von Thron und Altar und aller konservativer Prinzipien so erfolgreich mimte, daß man erst vor seiner Trauung mit einer Herzogin von Turenne — Traum aller Träume — darauf aufmerksam wurde, daß er noch garnicht getauft war. Das hatte er nämlich bei der aufreibenden Tätigkeit für die antisemitische Reaktion vergessen.

Der Journalist schreibt, wenn die Stunde, nicht wenn die gebietende Stunde es befiehlt. Das ist schon oft gesagt worden, bleibt aber dennoch wahr. Die Tätigkeit des Journalisten ist schon deshalb kein schöpferischer Akt. Den Unberufenen ist sie ein Frohn, ein Fluch. Den Berufenen eine Not, eine Verantwortung. Die Frage: Was ist wichtig? wird nur zu häufig ersetzt durch die Frage: Was ist aktuell? Man soll nicht immer wiederholen, was Schopenhauer und Lassalle gegen die Presse gedonnert haben. Aber daß der Journalismus heute nicht die Führerin, sondern die Dienerin einer instinktlosen, von Augenblicksinteressen beherrschten öffentlichen Meinung geworden ist, bedarf kaum eines Beweises. Gegen d i e Journalisten hilft nur d e r Journalist. D e r Journalist nämlich, in dessen Tagwerk das Goethewort wie Glockengeläut dröhnt: „Man soll den

Leuten nicht die Gefühle erregen, die sie haben wollen, sondern die sie haben sollen." Ich will von Harden sprechen.

IV.

„Einer anmaßenden Menge bittere Wahrheit zu sagen: das ist eine Lust, der ein leidenschaftlicher Sinn nur schwer widersteht." Dieser Satz, den Harden 1892 über den Musiker Hans von Bülow schrieb, ist eine Entlarvung des eigenen Wesens. Harden hat den Mut gehabt, der vulgären öffentlichen Meinung die eigene entgegenzustellen, die meist erst dann die öffentliche wurde, wenn das Kind in den Brunnen gefallen war. Als Politiker hat Harden ein Verdienst von historischer Größe: Er war jahrzehntelang der Einzige in Deutschland, der Wilhelm II. wirklich bekämpft hat. Die andern, selbst die Sozialdemokraten, negierten oder verulkten den Imperator nur. Kautsky hatte seine Gefolgschaft ja gelehrt, die Frage der Staatsform als Angelegenheit dritten Ranges zu behandeln. Als Opponent der wilhelminischen Dilettantenpolitik war Harden von unerbittlicher Folgerichtigkeit, so sehr er auch sonst geneigt war, die eben noch verehrten Götter zu verbrennen. Denn er war in Wahrheit ein „Apostat"; seiner Begabung Notzwang, der ihn die Weisheit von heute als Wahn von morgen erkennen ließ, mußte ihn zum ewigen Renegaten, zum Verräter großen Stiles stempeln. Seiner Hellsichtigkeit wurde manches Ideal schnell zum Idol. „Nur wer sich wandelt, bleibt mit mir verwandt." Aber die andern wollten sich ja garnicht wandeln, die hatten doch ihr Programm. Von Harden gilt sicher, was man von Friedrich Hebbel gesagt hat: Er frißt Gehirne. Kein Wunder, daß er manchen Freund verlor. Nicht ungestraft darf der Führer den Kampfgenossen sagen, daß der Gott, in dessen Zeichen man streitet, von ihm bereits als Götze durchschaut wird.

Weil man weiß, daß Harden vor etlichen Jahrzehnten einmal Schauspieler war, halten die Oberflächlichen Komödiantentum für seines Wesens Wurzel. Der in die Politik verschlagene Mime: so lautet das Schlagwort. Hardens beirrende Lust an

intellektuellen Maskeraden, seine von ihm garnicht cachierte Eitelkeit wird mit der kurzen Bühnenlaufbahn in kausalen Zusammenhang gebracht. Man vergißt nur, daß Überbetonen des eigenen Wertes ein Notwehrmittel zur Distanzierung ist. Außerdem muß der Publizist, der nie oder fast nie ins wirkliche Geschehen eingreifen darf, seines Wortes Wirkung überschätzen, um überhaupt den Mut zur Kritik, die Lust am Schreiben zu behalten.

Es gibt quantitative Leistungen, die schon allein durch ihr Riesenmaß fast zum qualitativen Wert werden. Die ungefähr dreißig Bände seiner Zeitschrift hat Harden zum großen Teil selbst geschrieben. Wer Hardens Politik verabscheut, für sein Können kein Organ hat, sollte wenigstens die Arbeitskraft, den Fleiß, das Wissen eines Autors bestaunen, an dem er sonst nur die Fehler seiner Vorzüge begreift.

Der Publizist, der sich im Sichtbaren geltend machen will, braucht die „Affaire". Hier war Harden im Vorteil; die Affairen besorgte ihm der Staatsanwalt. Das deutsche Volk kannte im Allgemeinen nur den Angeklagten, den Prozeßredner Harden, nicht den Schriftsteller gleichen Namens. Hardens Stil ist ungenießbar, sagt die kompakte Majorität der Bequemen; die es feiner ausdrücken, reden von Manier. Das banale Gestammel der Zeitgenossenschaft verachtend, hat Harden sich gelegentlich in barocke Sprachformen, in eine Mysteriengrotte höchsteigener Struktur zurückgezogen, die die Konsumenten leichtverdaulichen Lesefutters nicht ohne Grauen aufsuchen. Harden macht es den Denkfaulen nicht leicht. Er geht den Hirnen nicht so schnell ein wie Rennbericht oder Kurszettel. Er kann halt nicht so flott schreiben wie . . .

In Harden wühlt das Ressentiment des Wissenden, dem Wirken versagt ist, der im Bewußtsein seiner Überlegenheit eines Kaisers, eines Volkes Torheiten anschauen muß, ohne helfen zu dürfen. Cassandras Tragik ist die seine. Niemals hat Harden ein politisches Amt bekleidet, die Monarchie hat ihn verfehmt, die Republik hat ihn ignoriert. Liebling des Volks zu sein, ist einem Unheilspropheten noch niemals

geglückt. Die Myrmidonen der Mittelmäßigkeit hat er allezeit aus gewissermaßen natürlichen Gründen gegen sich. Alle Mediocritäten an sämtlichen Redaktionstischen zwischen Maas und Memel wieherten vor Schadenfreude, als er im zweiten Moltke-Prozeß mit einer Gefängnisstrafe beehrt wurde. Immerhin, zum 60. Geburtstage brachten illustrierte Zeitschriften das Bildnis des Einsamen, dem der Beifall der gleichgültig Schaulustigen wohl niemals Traum aller Träume war.

Was hilft es, Recht zu behalten, ein Psychologe unter Doktrinären zu sein, als fast Einziger unter 60 Millionen politischen Instinkt zu besitzen? Was hilft das Alles, wenn man sich Harden nennt und Witkowski heißt? Unmöglich kann ein Witkowski Wegbereiter deutscher Politik sein, unmöglich kann ein Witkowski Deutschland als Gesandter im Land ohne Basalte vertreten, das ist — wozu es leugnen — nicht nur die Überzeugung der Hakenkreuzgläubigen, sondern die Meinung unendlich vieler Mitbürger. So ist es heute und so war es immer. Selbst Theodor Fontane schrieb 1880 an Philipp zu Eulenburg: „Ich liebe die Juden — aber regiert will ich nicht von den Juden sein.“ Der Name Witkowski hat dem Protestanten Harden, der „die Söhne Sems“ oft hart angelassen, den Weg ins Wirken versperrt. Mochte er sich als Juden empfinden oder nicht, für die anderen war er Witkowski, dessen Wunsch, seine Begabung in den Dienst deutscher Staatsmannskunst zu stellen, als Aufdringlichkeit und Anmaßung erschien. Des deutschen Juden Schicksal ist das seine.

Nicht nur sein Geschick, auch sein Wesen offenbart den Juden. Er hat viele Ideen verraten, aber niemals die Idee. Apostata: die letzte Maske der Gehetzten. Keine verbirgt wie diese den Gram, keine enthüllt wie diese den Geist.

ALFRED MOMBERT

von

Martin Buber

Was Mombert zu einem Phänomen der Natur und des Geistes macht, ist, daß sich durch diesen „späten" Menschen eine Urkonzeption echt ausspricht, nicht als überkommener, vorgestellter, geäußerter Inhalt, sondern als die Gewalt, die Leben und Werk dieses Menschen trägt, der Grund, aus dem er wächst und dem er gehorcht. Da ist nicht Willkür und auch nicht Bekenntnis, da ist welthafte Notwendigkeit: nicht Wort, das man in den Mund nimmt, sondern Wort, dem man zum Munde dient. Dieser Dichter, der von dem Gesetz der dichterischen Ueberlieferung seines Schrifttums gelöst erscheint, ist nicht gesetzlos: er steht in dem Gesetz der Urkonzeption, die sich durch ihn ausspricht. Sie ist der Halt seiner Ekstasen und die Regel seiner Gesichte: sie befiehlt ihm die Bilder und die Klänge. Sie macht, daß sein Werk jenseits der heutigen Dichtung erscheint, gleicherweise der gestalthaften und der gestaltsprengenden — der ersten gegenüber in einer Unvollendung und Unvollendbarkeit von reiner Legitimität, der zweiten gegenüber in einer monumentalen Absolutheit. Es ist die Urkonzeption der W e l t a l s S c h ö p f u n g: die Konzeption, daß die Welt geschaffen ist und geschaffen wird, und daß ihr Geschaffensein und Geschaffenwerden den im Menschen lebendigen Geist unmittelbar angeht. Es hatte den Anschein, sie sei im Getriebe der Religionen und Theologien, der Literaturen und Rhetoriken zerwalkt worden: Mombert bezeugt, daß sie Element geblieben ist.

*

Der „Urmensch" erfährt die Welt als Schöpfung, nicht indem er Betrachtungen darüber anstellt, wer all die Dinge gemacht habe, sondern indem er in ungeheuren Erschütterungen, in Katastrophen der Seele seine eigene Urheberschaft er-

fährt. Wer das Werkzeug, das er gezimmert und oft gebraucht hatte, plötzlich s a h; wer, der mit seinem artikulierten Ruf immer wieder die Gefährten zu einer bestimmten Haltung und Handlung bewegt hatte, es plötzlich m e r k t e; wer, nachdem ihm vom Weibe Kind um Kind geboren war, plötzlich v e r s t a n d, daß er sie gezeugt hatte: diese s p ä t e n Menschen (denn wie viele Geschlechter mögen ihr Leben abgelebt haben, ehe s i e es erkannten!), diese frühen Menschen (denn wie vielen Geschlechtern mußte neu und neu das gleiche Erkennen widerfahren, bis es zu Wissen und Wissenserbe wurde!), erfuhren nicht sich, sondern die Welt. Es wäre intellektuelle Ausdeutung, hier von einer „Projektion" oder gar von einem „Analogieschluß" zu reden, als ob der solches Erfahrende sich sodann einen Gott aussänne und ihm den eignen Urhebertrieb und die eigne Urhebermacht beilegte; der Vorgang ist tiefer und einfacher, er hat den Charakter eines N ä h e r k o m m e n s. Hinfort steht der Mensch im Zeichen des Schöpferischen, das ihn mit dem nun vertrauter gewordenen Gott verbindet. Der Mythus der Weltschöpfung in seiner mannigfachen Gestalt — Schöpfung durch ein Machen, durch ein Sagen, durch ein Zeugen — ist die Sprache dieses Grundverhältnisses. Das Dogma schematisiert das Bild des Schöpfergottes; die innere Lehre richtet immer wieder groß und lebendig das Selbstwissen des Menschen auf, daß er von Gottes Geschlecht und sein Genosse im Werk der Schöpfung ist. Jenes verkündet den vorweltlichen, diese äußert den ewigen Schöpfungsakt. Ihn meint die Kunst, wenn sie, urselten, an das Geheimnis des Anfangs rührt: aus der Selbsterfahrung der ewigen Schöpfung stammt die Bewegung des Schöpfergottes auf der Decke der Sistina.

Unser Zeitalter scheint vollends, über lauter Ent- und Abwicklung, der Gegenwart des creator spiritus entfremdet zu sein. Die Schöpfung ist zu einem Satz des Katechismus und das Schöpferische zu einer beliebten literarischen Metapher geworden. Darüber kann auch der sogenannte Expressionismus mit seinen Ausbrüchen psychologischer Lava nicht hinweg

täuschen. Mombert ragt einsam hervor als eine wahrhafte Kundgebung des Fortbestands.

*

„Kennst du den Uebergang vom Er zum Ich?"

Dies ist in Momberts Werk das Grundmotiv, aus dem allein es zu verstehen ist. Daß die Einheit nicht gegeben ist — daß wir dem Geistwesen, das über den Wassern brütet, mit einem eigenen Geisthauch gegenübertreten — daß wir den Samen des Unfaßbaren zeugerisch in uns tragen — daß das von urher Seiende sich im vergänglichen Werden ewig neu gebiert — und daß das Fünklein in seiner Selbsterfahrung solcher Unendlichkeit inne wird, daß es zum Urfeuer kaum noch Du sagen kann: aus dieser gelebten Unausdenkbarkeit entspringen diese — nicht mythischen, aber p r ä m y t h i s c h e n — Dichtungen in all ihrer Macht und Ohnmacht. An ein Wort des R a n d e s hat hier wieder einmal ein Mensch sein Aeußerstes gewagt, ihm zum Mund zu werden, aus Notwendigkeit. Daraus kommt die Unvollkommenheit des Dichters und seine Größe.

Die Welt wird nicht. Die Welt wird getan. Wer so fühlt, wer so erkennt, in Unmittelbarkeit, dem wird aller Gegenstand zur Musik des Subjekts, und das Subjekt kann nicht unmittelbar genug sein. Ich tue dieses ungeheure Schaffen — auch das Gewahren der Dinge, unter den Flügeln der Fantasia, wird als ein Schaffen der Dinge gelebt — ist dies nicht das Schaffen der Welt? „Ich" — aber das Ich des Einzelnen unter zahllosen Einzelnen ist entschwunden, hier spricht, nicht mehr geeinzelt, das Ich des Menschengeistes. Kein Abstraktum: das gelebte schöpferische, zeugerische Menschen-Ich: Aeon.

In drei Bildträumen, von denen jeder folgende den Vorgänger überwindet, versucht dieses Ich, der furchtbaren Ferne und Nähe des Schöpfergottes, den Schwingungen des „Uebergangs" standzuhalten.

Der eine Bildtraum ist: Erinnerung, — das Sich-Zurückwerfen in das Subjekt der Urschöpfung, aus unüberwindlich verharrender, dennoch überklungener Ferne. „Einst war hier

nichts als mein Beruf. Heut lieg' ich körperlich in großen Träumen / zwischen weißen Wogenschäumen / und rede mit dem Licht, das ich erschuf." Das ist der Traum der Identität.

Der andere Bildtraum ist: Uebernahme, die Fortbildung oder Umbildung der Schöpfung; am deutlichsten wohl in der Vision des Riesen unterm Sterngewölbe: „Ich nahm sein Wort, ich nahm sein Licht und nahm dann seine ganze Last auf meine Schultern." Das ist der Traum der Geschichte.

Aber der stärkste und lebendigste ist der Traum der Begegnung. „Erheb' ich: wach: die Hand zum Frühgruß: so lächelst du aus deiner Morgenröte."

Im ersten der Träume versinkt das Ich im Er, von ihm Ich sagend. Aber da ist das Ich nur noch ein Gefühl.

Im zweiten geht Er ins Ich über. Aber da ist Er nur noch eine Vorstellung.

Im dritten allein heißt es, als von Wesen zu Wesen: Ich und Du.

So hat sich hier der Vorgang des Näherkommens vollzogen.

*

Die Welt wird getan. Wer des Geistes als ihres Täters in sich selber inne wird, inne werden kann: dem ist alle Natur in einer eigentümlichen Art erschlossen — und entzogen. Die harte Abgehobenheit der dinghaften Welt unseres disziplinierten Wachbewußtseins von der Wirbelwelt des Traums besteht für ihn nicht; der Bann, der die Dinge von uns weg in ihre festen Formen und an ihre sichern Orte wies, ist gelöst; ein mächtiger Gegenzauber des Aneinander- und Ineinanderdringens wirkt, die Welt möchte am Menschen vergehen, an dem „wunderbaren Geist-Gewebe, das die vielen Welten eint und bindet". Das Gesetz eines schöpferischen Traums, eines Traums also, der nicht geschähe, sondern getan würde, wird zum Gesetz der Schöpfung.

Der schöpferische Traum, in dem die Mächte nicht dinghaft stocken, sondern elementhaft wogen, überwindet die zu-

verlässige Welt der Individuation. Es ist hier, bei dem Dichter Mombert, nicht so, wie wir es in aller naturschauenden und naturdeutenden Dichtung der neuern Zeit im Abendland erfahren haben: daß sich die Wesen, Gestein, Gewächs und Getier, die Raumgestaltungen, Gebirg, Gewässer und Gestirn, in den Grenzen ihrer Einzelung und Einmaligkeit bleibend, verklären, daß also die Eiche des Gedichts nicht als „die" sondern als diese, diese einzelne und einmalige, aber als diese eben doch verklärt sich offenbart; vielmehr sind hier die Wesen und die Gestaltungen Gefäße schwingender Mächte, von der ganzen Sinnlichkeit und Sinnenergebenheit des Traums, aber eben nicht geeinzelt sondern kosmisch, nicht einmalig sondern äonisch. Ueber dieser Welt, die um den Preis der Welt erkauft ist, steht der Gottesname Schadai: „Der der Dämonen Waltende".

Dämonen sind sie alle, die Spieler und Gegenspieler des ungeschriebenen und unschreibbaren Dramas, dessen Bruchstücke Momberts Gedichte sind, und auch die, welche sich nicht zu den Dämonen zählen. Wie immer sie heißen — der Erdriese, Asia, das Weib, das Meer — Dämonen sind sie alle, und alle, handelnd, leidend und singend eingetan in das eine große Spiel der Traum-Welt-Dämonie, welches das ewige Zwiegespräch, Dreigespräch — denn der Geist ist der Dritte — von Chaos und Kosmos umspielt. Und auch diese beiden, die „Frauen", zwischen denen Aeon steht, die dunkle Ur-Frühe und die helle Tiona, sind Dämonen. Es sind nicht Götter. Götter sind nicht Mächte, sondern absolute Individuen, so einzeln und einmalig wie „diese" Eiche, aber bis in eine unwandelbar thronende Dauer hinein verklärt; sie sind unsterblich; sie sind nicht ewig. Dämonen sind sterblich aber ewig; denn sie sind Mächte. Fordere von ihnen nicht, daß sie dir ein götterhaft verklärtes Einzel-Wesens-Angesicht zeigen!

Ihr Spiel umspielt den Dialog von Chaos und Kosmos. Die Welt wird getan. Die Welt wird ewig getan. Nicht nur einst war Chaos und nicht nur jetzt ist Kosmos, wie nicht einst Mutter war und nicht jetzt Sohn ist. Sondern daß die Welt

getan wird, meint ein ewiges Bewältigen, ein ewiges Einander-Bewältigen. Denn in jedem Kristall ist Chaos und in jeder Gärung ist Kosmos, als Gewalten. Jeder Leib fühlt alle seine Glieder in jedem Augenblick aus Urbrei werden und in ihn vergehen, und das Verhängnis Unvollendbarkeit, dem das umgrenzte Marmorbild trotzt, starrt aus eben dessen Zügen dem Bildner als das Verhängnis der Welt entgegen. In all der Ausgespanntheit des Raums und der Zeit wächst unendlichfaltig aus der heiligen Fülle die heilige Gestalt, versinkt — und dauert. Jede Sekunde jedes Atoms ist ein Schmelztiegel des ewigen Gießers Geist. Denn er ist der Täter der Welt. Er zeugt im Chaos, er formt am Kosmos, er spricht zwischen beiden sein Wort als der Dritte. Er liebt beide. Nicht als Feind gerungen hat er gegen den Abgrund, ehrfürchtig hat er ihn berührt und ist ihm obsiegend erlegen als ein Liebender, und erst als er in ihn eindrang, ward er seiner selbst gewahr. Nicht kann er sich von ihm weg ganz zur Vollendung wenden; wenn er sich an sie verlöre, an die Herrlichkeit des Gewordenen, wäre es um seine ewige Tat geschehen. Er „will nicht verseligen: will nicht verstirnen. Zeugen will er." Darum trägt in der Welt des Dichters Mombert jedes Weib als Sinn-Bild die Zeichen beider; jedes ist Urschoß und Verheißung der Gestalt, jedes Tänzerin des Chaos und aber dessen Blüte.

*

Ob aber auch in jedem Augenblick der Kosmos geboren wird: die Tatsache, daß der Mensch und die von ihm vorstellbaren Wesen in einer einlinig, in Einer Richtung verlaufenden Zeit (deren Gleichnis das einzelne Leben mit seiner Bewegung von der Geburt auf den Tod hin ist) wohnen, spannt die Urkonzeption der Welt als Schöpfung in die Form der Geschichte. An ihren Rändern stehen das Geheimnis des Anfangs — die große Tiefe unter dem Anhauch des Geistes — und das Geheimnis des Endes — die Vollendung der Welt aus dem Geist. Zwischen diesen Geheimnissen, von Erinnerung des Gedächtnislosen und Ahnung des vom Gedanken nicht Vor-

wegzunehmenden umwittert, geschehen die Taten des Geistes, dem zu dienen und zu opfern, den zu tragen und zu dem als zu seinem ewigen Selbst sich zu bekennen der Mensch berufen ist.

Es ist bedeutend an Mombert, daß er die Geschichte des Menschengeistes unauslötbar in die Geschichte des Weltgeistes eingefügt schaut, in einer stolzen Demut. Der Geist spricht: „So fielen einst die Völker von mir ab. / So verrieten mich einmal die Meerwogen. / So verließen mich frühe Gestirne." Und: „Um meinen Scheitel spielten Weltschöpfungen. / in meiner Herz-Höhle harfte die Zeit". Der Geist, der in der Geschichte des Menschen waltet, der Geist-Befreier, der Völker zeugt, sie in den Kampf um ihr Freiwerden, ihr Selbstwerden führt, der in ihrem Zusammenklang tönt und in ihrem Untergang stirbt und aufersteht, entdeckt sich als jenem wesensgleich, der den Gürtel des Chaos löste. Fantasia kommt zu ihm als Lockung, aber auch als Mahnung aus dem All. Und die Mutter der Völker spricht zu ihm: „Alle leben sie in dir. / Du hast sie ausgeströmt in deinen Gezeiten, und hast sie wieder zurückgeschlürft."

Geschichte ist. Und Geschichte ist Schöpfung.

In der Zeitlichkeit ist Schöpfung Tragödie. Aeons Gefährte „im furchtbaren Spiel", sein Schatten-Geist, ist „der Zertrümmerte", dem das ganze Grauen, aus dem die Taten der Geschichte aufsteigen, aufs Haupt gehäuft wird, wie die Sünden Israels dem Bock des Asasael aufgeladen wurden. Und Aeons Werk selber scheitert auf der Erde. Das „neue Volk", das er ersehnt, wird nicht geboren. In großer Stunde, am Ende eines Weltalters, sterben die Völker und er ihnen nach. Aber aus dem Sterbenden steigt der Geist in neuer Gestalt auf, Sfaira, „die Freude des Menschen", und fragt: „Was ist's mit dem Menschen? / Hat er ein Ziel? / Soll ich an ihm weiterschaffen auf diesem Stern?" Und wie eine Antwort erklingt es aus anderm Gedicht: „Selige Welt-Jugend! / Die alte erloschene / granitene Himalaja-Welt: / ersetzt ein Hauch aus Geist." Und wieder: „Dann werden Blumen blühen, wie

noch keine. Dann kommt ein großer Frühling über die Welt. Dann werden Menschen blühen, wie noch keine."

Zukunft ist. Und auch Zukunft ist Schöpfung: an der die Tragödie der Schöpfung sich zum Mysterium löst. Sie verkündend gehorcht der Dichter dem Gesetz der Urkonzeption, die sich durch ihn ausspricht. Denn beide Bilder: schöpferischer Ursprung im Anfang der Zeit, schöpferische Erlösung in ihrem Ende, sind die zwei Seiten eines Gottgewands, von Einem Geist gewoben; dessen sinaitischer Stimme die Stimme widertönt, die in Momberts Gedicht den „großen Frühling" ansagt, da sie mit den Worten endet: „Deum sempiternum omniscium omnipotentem / a tergo vidi et obstupui."

OTTO WEININGER

von

Oskar Baum

Nur der, welcher in Angst war, findet Ruhe; nur der, welcher in die Unterwelt hinabsteigt, befreit die Geliebte. (S. Kierkegaard.)

Wie Nachtigallgesang im Dunkeln tönt uns göttlich erst in tiefem Leid das Lebenslied der Welt. (Novalis.)

Die westjüdische Jugend um die letzte Jahrhundertwende, die auf ein Geschlecht schon völlig entfärbter, ihrer Wurzellosigkeit, wenn überhaupt, mit Stolz bewußter Kosmopoliten folgte, war nichts als ein erschütternder Laut Sehnsucht und Verzweiflung, wo immer ein Sprecher von Wert ihrer Stimme Gehör schaffte. Unerträglich wurde ihr das leere verlogene Spiel ihrer Väter mit den zu Phrasen eingetrockneten Überresten halber Revolutionen, mit denen sie sich ein höheres Selbst, das Streben danach, ersetzten und so ohne Gewissensschwierigkeiten durch die Tragik des Daseins tachinierten. Diesen alles durchschauenden Vätern war es Essenz der Lebensweisheit, nichts ernst zu nehmen. Beruhigt durch die mit solider Causalität unterbauten Schienen (materialistische Geschichtsauffassung und Psychologismus der Philosophie, monistisch-darwinsche Kosmogonie der Naturwissenschaft) vertrauten sie dem immer schneller dahinrollenden zivilisatorischen Fortschritt als Menschheitsidee, und es galt ihnen entweder beste Technik des Gelderwerbs und der Gütererzeugung (günstigste materielle Lage des Einzelnen) oder beste Mechanik der Arbeits- und Güterverteilung (beste materielle Lage der Massen) als höchstes Ideal, so weit sie dieses Wort nicht als kindlich überspannt und blamabel sich ausgebeten hätten. Ihr Nationaldrama war Nathan der Weise, wo die Gleichheit des religiösen Erlebnisses aller Menschenherzen als so selbstverständliche Voraussetzung die Unterlage bildet, daß man nicht bis zu ihr hinabzutauchen braucht und die

Verwischung der verschiedenen Auswirkung in den Lebensfarben der Völker und Rassen es leicht macht, mit seiner zur Form geronnenen Aeußerung das religiöse Erlebnis selbst zu bagatellisieren.

Es war die Zeitstimmung, die Geistesverfassung der ganzen Welt, in die diese Lebensanschauung eingebettet war, und so regte sich auch die Gegenbewegung in der Jugend aller Völker, die in diese Luft hineingeboren war und in ihr zu ersticken vermeinte. Überall erhob sich in den Seelen Empörung gegen dies Leben ohne Himmel, ohne Raum für den ewigen Kampf um die letzte Wahrheit, Ringen nach dem Glauben an transzendente Verankerung des Seins. Strindberg, Tolstoi, Bergson, die religiöse Renaissance der Jugendbünde, an der Peripherie die Kreise der New Mind, der Theosophie, des Spiritismus.

Unter den Kündern und Blutzeugen der neuen Religiosität, vielleicht nicht der bedeutendste, aber gewiß einer der auffallendsten und wirkungsvollsten, war Otto Weininger, dessen Erscheinung wie ein Meteor mit dem plötzlichen scharfen Licht seiner Kühnheit und glühenden Ehrlichkeit das dämmerige Zwielicht der lauen, feigen, im Kleinen sich verbrauchenden Geschäftigkeit um ihn her auseinanderriß, durch seine Einheit von Denken und Leben die dumpf Eingewerkelten an ihre Gottähnlichkeit gemahnte, und gleich wieder im Dunkel verschwand.

In ihm war etwas vom echten unerbittlichen sittlichen Zorn jüdischer Propheten, dem Grimm Moses, der die Tänzer um das goldene Kalb zu Tausenden mit dem Schwerte richten ließ, der Wildheit Pinchas, der die Buhler mit Götzendienerinnen mit seinem Speer an den Boden nagelte, etwas von der verzweifelten Voraussicht und (nur in der Terminologie sich vergreifenden) wehen Anklage des Jeremias, ein nur im unreifen Gefäß scheinbar mißratener Funke messianischen Glühens, deutlich daran zu erkennen, daß er allen Zwiespalt mit dem Niederen, Gemeinen, allen Widerstand des Chaos, des Teufels dort am stärksten fand und haßte, wo er ihm am

nächsten war und ihm der Kampf am schwersten fiel: In sich selbst, in seinem Volke, in seiner Mutter, in seiner Geliebten.

Grobe Irrtümer und Fehler seines Systems und seiner Methode, willkürliche selbstherrliche Schlüsse, in die Augen springende Widersprüche enthüllen sich, wenn man den Bedingungen und Einflüssen auf den Grund leuchtet, die sein Wesen formten, vielfach als unverkennbare Zeichen von Vorzügen. Es ist die Tragik einer Uebergangsgeneration, an der er litt, und durch die er Schaden nahm.

1880 als Sohn eines Kunsthandwerkers in Wien geboren, 1902 am Tage seiner Promotion zur protestantischen Kirche übergetreten, erschoß er sich in einer Oktobernacht 1903 im Sterbehaus Beethovens, wo er zu diesem Zweck am Tage vorher ein Zimmer gemietet hatte.

Er empfand die Ueberwindung der seelenlosen Flachheit in Gesellschaft, Wissenschaft, Kunst, Religion, als innere Angelegenheit und Aufgabe jedes Einzelnen. Ich, ich bin es, in dem Gott zu geschehen hat, ich derjenige, durch dessen Entscheidung in jedem Augenblick von neuem (ohne andere Gewähr und Notwendigkeit als den Glauben) das Gute in die Welt kommt. Man sieht hier schon, wie weit in Wahrheit seine Überzeugung vom Christentum entfernt war. Er steht dem (dem jüdischen Glaubenskern benachbarten *) später abgeschworenen Ketzertum des Angelus Silesius am nächsten: „Das Kreuz in Golgatha kann dich nicht von dem Bösen, wo es nicht auch in dir wird aufgericht', erlösen."

Wir haben nur eine sehr kurze geistige Entwicklung zur kritischen Betrachtung vor uns, vielleicht kaum die ersten Gehversuche einer grandiosen Persönlichkeit, die noch mehr im Wie als im Was des Geäußerten sich ausprägt. Anfangs hing er in Begeisterung Avenarius, auch Ernst Mach an, dem Glauben an die mechanische Evolution, die Entwicklung vom Toten zum Lebendigen (wie Weininger es wohl ausgedrückt

*) Siehe Felix Weltsch „Gnade und Freiheit" letztes Kapitel. (Kurt Wolff Verlag).

hätte), die für den Gottesbegriff keine Verwendung hat. Zwei Jahre vor dem Tod ging die große Wandlung in ihm vor, er erblickte das Wesen der Dinge und mit ungeheurer Leidenschaft erfaßte ihn die Erkenntnis, daß Ethik der einzig denkbare Ausgangspunkt für alle Probleme des inneren und äußeren Lebens sei.

Vielleicht hat die Lektüre von Kant, wohl die Kritik der praktischen Vernunft, den äußeren Anstoß zu dem Umschwung gegeben, da in den Berichten seiner Freunde nirgends von einem persönlichen Erlebnis in diesem Zusammenhang die Rede ist. Ein extremer Dualismus (wie der Kants und Platos) und seine Uebertragung auf den Denkprozeß und die Gefühlsursprünge im Menschen zerschneidet die Welt scharf in zwei Teile, in zwei feindliche Lager. „Das Böse, das Chaos, der Teufel, ist nur der Reflex des Etwas; dies Nichts für real zu halten, das ist der Sündenfall". Güte und Weisheit sind das in Wahrheit einzig Reale und im Reich des Absoluten auch ein und dasselbe. Nur hier im Dampf des Schlachtfeldes, auf dem Boden der Unsicherheit des Irrealen scheinen sie zweierlei.

„Bewußtsein ist nur durch den Gegensatz möglich. Die Gottheit inkarniert sich im Menschen, um dort im Kampf gegen das Nichts ihrer selbst sich bewußt zu werden. So wie der Mann im Weibe, so will Gott im Menschen sich finden, wiederfinden. Darum ist der Kampf zwischen All und Nichts, Kosmos und Chaos in seinem Innern der Mittelpunkt der Welt". Hier nun scheint mir das Originale seiner Theorie zu liegen: „Das Nein in jedem bestimmt das Ja, das seinem Nein genau entgegengesetzt ist. Jede Aeußerung des Nichts macht die korrespondierende des Ja aus dem All unmöglich". Und so wie für Weininger als sich gegenseitig bedingendes Zwillingsgestirn auf demWege der metaphysischen Bestimmung Logik und Ethik die Führer sind, erscheinen ihm Irrsinn und Verbrechen als das Janusgesicht des Chaos in unserer Brust. Und in Worten, aus denen man das eigene Erlebnis bluten fühlt, schildert er, wie die Sehnsucht nach dem Sinn,

dem Guten immer mächtiger wird, je größer die Gefahr der Verwirrung, des Bösen in einer Seele ist, wie das ordnende Genie, der Philosoph, durch Überwindung des Irrsinns entsteht (nicht also in seiner Nähe, wie Lombroso meint, sondern in denkbar größter Entfernung von ihm, sein Gegenpol) und aus dem Verbrecher der Heilige wird.

Schopenhauers willenlose Anschauung, die von allem Zweck gelöste, gilt ihm als einzig sittliche Verhaltungsweise — über Kantens Gebot, den vernunftbegabten Wesen gegenüber, hinausgehend, auch gegen alles Unbelebte, und zugleich der allein mögliche Weg zur Erlangung alles wahren Naturverständnisses und aller Naturempfindung, daher ist der sittliche Mensch das Genie: Überwindung des Willens zur Macht durch den Willen zum Wert. Genialität erscheint ihm nicht als ein Himmelsgeschenk, das ständig das ganze Wesen Begnadeter erfüllt (nach seiner Weltanschauung gibt es wildwuchernde Werte überhaupt nicht), sondern ein Bestandteil allgemein menschlicher Wesenheit. Wie kein Mensch (richtiger kein Mann) ganz ungenial sein kann, so ist kein Genie immerwährend genial, denn Genialität ist „Schärfe des Bewußtseins". Es gibt für ihn kein höheres Gut als Bewußtsein und Erkenntnis, aus denen der Wille, wie ihm selbstverständlich zu sein scheint, notwendig hervorgeht. „Es gibt keine unbewußte, sondern nur bewußte Sittlichkeit".

Als getreuer Kantianer war ihm alle unwillkürliche Neigung, alles von selbst Gewachsene, Geschenkte Sünde, Hindernis. Der Körper war nicht durch die Seele zu erfüllen, zu gewinnen, die Natur nicht durch den Geist zu erobern, sondern zu besiegen, zu vernichten. Der Instinkt, der Trieb in jeder Gestalt war sein Feind, die Materie der Gegner der Form. Unfaßlich war ihm der Gedanke, e i n Gott könnte die Welt geschaffen haben. („Auch den Floh, die Laus, die Wanze.")

So muß ihm die Gebärerin und Nährerin des irdischen Lebens, die Sachwalterin der Gegenwart, des sinnlich vergänglichen Augenblicks gegenüber der Ewigkeit, die Frau, als Inkarnation des Bösen, des Nichts, des Chaos erscheinen.

Die schiefe Stellung, in die Weiningers Andenken geraten ist, hat seine Ursache darin, daß man seine Erstlingsarbeit „Geschlecht und Charakter", die den Zusammenhang zwischen Sexualität und Verbrechen dartun soll und in ihrer Monumentalität und rigorosen Konsequenz völlig neuer Gesichtspunkte einen gewaltigen Eindruck macht, für sein Hauptwerk ansah. Es ist freilich das umfangreichste und einzig vollendete seiner Bücher. Aber schon die Aufsätze (über Peer Gynt, über Schiller) und die übrigen Fragmente in „Von den letzten Dingen" lassen trotz des geringen Zeitabstandes eine deutliche Fortentwicklung erkennen, und ein grandioser Gedankenbau, eine allgemeine Natursymbolik, die er plante, hätte, nach den erhaltenen Fragmenten im „Taschenbuch" zu schließen, in der Wucht seiner Einheitlichkeit und selbstherrlichen phantastischen Paradoxie diese dämonisch suggestive Subjektivität in beinahe künstlerisch gereinigter Form repräsentiert. Darin wollte er darlegen, daß kein Leben um seiner selbst willen da ist. Alle Erscheinungen der Außenwelt, das ganze All erscheint ihm nur als Spiegel und Symbol des menschlichen Innenlebens, alle Tiere Sinbild verbrecherischer, alle Pflanzen neurasthenischer Phänomene. (Der Vogel versinnbildlicht das reine, bessere, emporstrebende Gefühl, die Schlange die Lüge, das Pferd den Irrsinn usw.)

In seiner Kritik der Geschlechter versucht Weininger die Zurückführung alles Gegensatzes zwischen Mann und Weib auf ein einziges Prinzip. „Das Weib ist nur sexuell, der Mann ist auch sexuell." Das Weib empfängt vom Manne ihren Wert, und nur durch seine Wünsche, durch Anpassung an sein Ideal wird ihr Wesen gebildet. Neben den vielen physiologischen Beweisen, kleineres Gehirn usw., ist ihm der psychologische der wichtigste: ihr Bewußtsein ist stumpfer, schwächer, ihre Begriffe sind verschwommen, und ihm erscheint Schärfe des Bewußtseins als die Kraft zu erleben der einzige geistige Wertmesser. Sie denkt in Heniden. (Hier hat er als Psychologe heuristisch bedeutsame Entdeckungen und sehr anregende neue Formulierungen gebracht.)

„Der reine Mann ist das Ebenbild Gottes, des absoluten Etwas, das Weib, auch das Weib im Manne, ist das Symbol des Nichts."

Dieser reine Mann und dieses echte Weib freilich sind mathematische Größen. Alle Menschen, die leben, sind Mischungen aus diesem Mann und Weib. Die Klassifikation wäre damit für die praktische Anwendung hinfällig; so stellt er fest, daß jeder Mann höchstens 50 Prozent Weib, jedes Weib nicht mehr Mann besitzen kann. Dies Wichtigste begründet er aber in keiner Weise, obgleich er sich mit den sexuellen Zwischenformen sehr ausführlich befaßt und in der Erfahrung nicht der mindeste Anhaltspunkt dafür vorliegt, daß man eine solche Maximalgrenze ohne Weiteres als selbstverständlich annehmen dürfte.

Den weiblichen Charakter steckt er mit den Polen Mutter und Dirne, Magd und Megäre ab. Die erstere, die in allen Äußerungen ihres Wesens nur Gattungsethik atmet. Funktion pflanzlich tierischer Empirie, steht dem männlichen Begriff der Persönlichkeit noch ferner als Venus, die den Trieb um seiner selbst willen bis in die letzten Ausläufer ihres seelischen und körperlichen Mechanismus als einzige Bewegkraft verrät, also doch einen Konflikt, wenn auch innerhalb der Natur, einen Widerstand gegen die dumpfe Zweckhaftigkeit des Kettengliedes ohne Einzel-Selbst in sich trägt. Als Mittelpunkt des Begriffs Weiblichkeit sieht er „das vergebliche Streben des Nichts, zum Sein zu gelangen: Die „Kuppelei", die Mitarbeit und das Vergnügen an dem sieghaft unausrottbar sich ausbreitenden niedern Leben, der Fortpflanzung des Ungeistigen.

Das Weib bedarf nicht der Geburt Gottes in der eigenen Brust als zentraler Aufgabe, sie kann nicht Aug' in Auge mit dem Allerheiligsten stehen und wünscht es auch gar nicht. Sie ist die Priesterin des Lebens, das zu überwinden des Mannes metaphysische Bestimmung, die Sehnsucht eines bessern Ich, seines göttlichen Teils ist.

Das Weib hat eine unmittelbarere, vielleicht innigere und vollständigere harmonischere Welt- und Lebensauffassung, aber ohne ordnenden Befehl des Geistes. Sie leidet nicht unter dem Widerspruch, der Spannung zwischen Können und Müssen, Wollen und Sollen, innerem Vorbild und äußerer Ausführung, kurz: Sie hat gar nichts von Feindschaft gegen die Natur in sich. Man ist versucht, zu glauben, daß ihr das innere Vorbild völlig fehle. Ihre Sehnsucht nach Mitschöpfung am unendlichen Werk ist so gering, und ihre Sehnsucht nach Mitschöpfung am endlichen Werk so überwältigend groß, so sie völlig ausfüllend, daß in solcher Einengung die Willensfreiheit kaum mehr Raum zu haben scheint.

Als solches Wesen vergleicht er das Weib mit dem Juden und findet in sehr ausführlicher Untersuchung eine weitgehende Parallele. Es stört ihn hierin nicht, daß es ein tief im Jüdischen eingewurzelter Zug ist (von Eva über Dalila zu Isebel und Salome), das Weib als Abgesandte des Gottesfeindes zu sehen. Sie durfte kein Amt im öffentlichen Gottesdienst bekleiden, sie zählte im Minimum des Gemeinschaftsgebets nicht mit, durfte nach strenger Auffassung das Innere eines Gotteshauses gar nicht betreten. Es kann an der entschlossenen Männlichkeit dieser Weltanschauung nichts mindern, daß man sie aus dem allgemeinen orientalischen Verhalten zur Frau erklärt. Weiningers idealistische Geschichtsauffassung würde es ihm auch verbieten, sie etwa mit der sozialen Lage, den Lebensbedingungen des Himmelsstrichs zu begründen. Aber er braucht das gar nicht, er hat diesen Umstand bei der Bibellektüre nicht bemerkt. Wenn er sich auf die historischen Vorgänger seiner Fraueneinschätzung beruft, liegen ihm bei der langen Aufzählung selbst die Chinesen näher als sein Volk.

Freilich denkt der Jude, wie ja auch Weininger im Grunde, nicht an Frauenhaß. (Ich erinnere an das Hohe Lied, an Ruth, Deborah, Judith und an das berühmte Frauenlob in den Sprüchen Salomos.) Dem Judentum wie auch Weininger geht es darum, zu verhüten, daß durch die sentimen-

tale Verschleierung der Natur des Weibes das männliche Prinzip, das überirdische Verlangen, der Unsterblichkeitsgedanke in der Menschheit verdunkelt oder verdünnt werde, — daß durch Verwirrung und Verwischung des ursprünglichen Charakters und Ziels der Geschlechter die Entwicklung beider von ihrem Weg abgedrängt würde.

Der Schlüssel zu Weiningers Wesen und Lehre ist seine Stellung zum Judentum. Es ist auf den ersten Blick verwirrend unfaßlich, daß ein so gewissenhafter Denker und Forscher, der oft die geringfügigsten Behauptungen mit unermüdlicher Gründlichkeit stützt, über das jüdische Wesen in apodiktischer Form urteilt, obgleich er sowohl dem historischen wie dem zeitgenössischen Judentum mit geradezu grotesker Unwissenheit gegenüberstand. Bei näherem Hinsehen aber merkt man bald mit Ergriffenheit den Grund im Innern dieser verzweifelt ringenden Seele.

Durch seine Erziehung ohne jüdisches Wissen und ohne lebendige Anschauung jüdischen Vorbilds, jede Stunde aber von Verfallstypen abgestoßen, die sich in seinem Vorstellungskreis einzig mit dem Wort „jüdisch" verbanden, war er vom Blick auf die Gesamterscheinung des Judentums schlimmer und unübersteiglicher geschieden, als ein im Judenhaß aufgezogener Arier. Seine Definition des jüdischen Wesens mutet trotz aller Anstrengung, kühl und objektiv zu erscheinen, wie ein maßloser Wutausbruch an. Das schaurige Bild, das er entwirft, wird aber von furchtbarer Wahrheit, stellenweise geradezu von traumwandelnder Treffsicherheit, wenn wir statt des Wortes „Jude" den allem jüdischen Leben und Pflichttum schon völlig entfremdeten Assimilanten lesen, nicht den verzweifelt entschlossenen, der sich völlig aufgibt und, koste es was es wolle, restlos der Umwelt sich unterwirft, sondern den Halb- und Fastassimilanten, der der Kulturoberfläche des Wirtsvolkes, die er für dessen Wesen hält, sich schon vollkommen verschmolzen glaubt und dennoch den Namen des Juden beibehält, weil er sich geniert oder noch irgendeine Großmutter lebt, oder er mit einem überwundenen

Atavismus wie Religion nicht so viel Aufhebens machen will. Er hat gar nicht das Bedürfnis, aus den Unklarheiten und Halbheiten seiner Lage hinauszukommen. Und nun hören wir Weininger: „Der Jude ist d e r ungläubige Mensch". „Er nimmt sich nie ernst und darum nimmt er auch keine andere Sache wahrhaftig ernst." „. . . Er hält nie etwas für echt und unumstößlich, für heilig und unverletzbar, darum ist er überall frivol und alles bewitzelnd." „. . . Er ist nicht hart, aber auch nicht sanft, nicht Dulder und nicht Verbrecher, am ehesten noch zu bezeichnen mit zäh und weich. — Relativ amoralisch."

Erschütternd ist die Seelenverfassung dieses in der Haltlosigkeit fast schon Heimischen erlebt und gemalt: „Seine psychischen Inhalte sind sämtlich mit einer gewissen Zweiheit oder Mehrheit behaftet. Über diese Ambiguität, diese Duplizität, ja Multiplizität kommt er nie hinaus. Er hat immer noch eine Möglichkeit, noch viele Möglichkeiten, wo der Arier (er nennt nun einmal das Gegenteil so) ohne ärmer im Blick zu sein, unbedingt sich entscheidet und wählt. Diese innere Vieldeutigkeit, dieser Mangel unmittelbarer innerer Realität irgend eines psychischen Geschehens — es ist wie ein Zustand vor dem Sein, ein ewiges Irren draußen vor dem Tore der Realität."

Er selbst aber hat dieses Wesen, wie schon sein Haß bezeugt, durchaus nicht völlig besiegt, sondern lag noch in schwerem Kampf mit ihm. Wie wäre es auch sonst zu begreifen, daß er, dem Logik eine ethische Forderung war, in blindwütiger Raserei der Verachtung das Widerstreitendste addiert, krampfhaft willkürliche Beleuchtung künstlicher Zusammenhänge schafft, lächerlichste Verallgemeinerungen zufälliger Erfahrung in beschränktem Kreis als Beweise zusammenträgt: Der Jude singt nicht, er hat keinen Humor, man kann sich ihn nicht als Gentleman vorstellen, er ist sinnlicher, aber weniger potent.

Plumpste Widersprüche fallen ihm nicht auf. „Dem abstrakten Götzendienst fehlt alles Geheimnisvolle - ", und

im selben Atem als Beweis des Sklavischen: „Nicht einmal seinen (Gottes) Namen dürfen sie aussprechen."

Er weiß nichts von Ostjuden, von Bal Schem, von Chassidismus, von Essäern usw., tut Kabbalah und Talmud nur so nebenher in einer Weise ab, der man von weitem anmerkt, daß er sie kaum vom Hörensagen gekannt haben kann. So kommt es, daß er gelassen feststellt, der Jude sei völlig ohne Wunderglauben, ohne alle Inbrunst beim Gebet, ohne Mystik.

Er läßt historische Gründe für die Verkrüppelung und Entartung jüdischer Psyche nicht gelten. „Es handelt sich da um Dinge, die von außen nicht in ein Wesen hineingetragen werden können." Er hat einen besonderen Blick, wie für jede Art von Klassifikationen, für den Charakter der Völker und Rassen. Er fand — 1902 — bei Russen und Juden die größte Veranlagung zum Kommunismus, den er als Ausfluß flacher materialistischer Lebensanschauung niedrig einschätzt. Er anerkennt und umgrenzt also die schöpferische Eigenart, die in der Continuität des Bluts und der Tradition liegt, denn was kann Volk oder Rasse anderes bedeuten? Er hebt an anderer Stelle die größere Blutsreinheit und den historischen Zusammenhang jüdischen Geisteslebens hervor und nennt die Artung der Juden eine „ganz eigentümliche, einheitliche, von aller andern Richtung des Geistes und Herzens, auf die wir bei den übrigen Völkern der Erde stoßen, wohl unterschiedene". Und dennoch sagt er: „Man darf das Judentum nur für eine Geistesrichtung, für eine psychische Constitution halten, welche für a l l e M e n s c h e n eine Möglichkeit bildet". Es ist kein Volk, keine Religion, sondern eine Idee.

Noch schärfer erleuchten sich Weiningers Denk- und Beweggründe wie im Querschnitt bis zum tiefsten Unterbewußtsein hinab, wenn man nebeneinander hält, daß er als Zeichen und Beweis tiefstehenden Menschentums, verächtlichster Charakterschwäche von den Juden niederschreibt, sie seien pietätlos, hätten keinen Ahnenstolz, ehrten nicht die Vorfahren und in ihnen sich, und um dieselbe Zeit es für seine höchste Pflicht, für eine sittliche Notwendigkeit ansieht, das Juden-

tum, Glauben und Heiligtum seiner Väter, mit Ekel von sich zu schütteln und es vor aller Welt als niederste gemeinste Teufelsfiliale zu schildern. Er, dem Parsifal das größte, — bei ihm gleichbedeutend mit ethischste — Kunstwerk war, hätte in der Nüchternheit der protestantischen Kirche und in ihrer Gefahr der Abkehr von der Verwirklichung Gottes im Leben einen Gegensatz zu seinem innersten Wesen fühlen müssen. Seine Ueberzeugung widersprach den christlichen Dogmen in wesentlichen Punkten. Er erklärte Christus als jüdischen Menschen und seine Religionsstiftung auf psychologischem Wege als Folge jüdischer Geistesanlage.

Daß so auf der Hand liegende Unvereinbarkeiten einem Geist von dieser blendenden Schärfe und erbarmungslosen Konsequenz verborgen bleiben konnten, erklären Milderungsgründe wie Jugend und Erziehung nicht hinreichend.

Wieso nun erschien ihm das Christentum als höchstmögliches irdisches Gefäß reiner Sittlichkeit, das er nur als völlige Negation des Judentums definieren konnte, obgleich er anerkannte, daß es aus diesem hervorging? Man darf wohl sagen, ohne künstlicher Konstruktion bezichtigt zu werden, daß diese Auffassung nicht aus seinem philosophischen System wuchs, sondern daß sein Versuch, die Welt zu erklären, sich aus seinem unbezwinglichen Gefühlsbedürfnis entwickelte, sie so zu sehen.

Sein Dualismus in der Psychologie, auf Christus angewandt, folgert: „Welche innere Notwendigkeit treibt das religiöse Genie, Religion zu stiften? Es kann keine andere sein, als daß er nicht immer an den Gott geglaubt hat, den er verkündet.“ Wer den tiefsten Unglauben, die grandioseste Inkarnation des Nichts, das Judentum, — das für Weininger mit Erbsünde identisch ist — in sich überwand und verwandelte, hat den Sieg des Heiligen Geistes über die Materie verwirklicht, der Idee der Menschheit ihre Vollendung, Erlösung gebracht.

Es beirrt Weininger nicht, daß gerade bei Christus – außer der einen Begegnung mit dem Versucher — von einer Krise,

einer Umkehr und einer vorangegangenen sündigen Periode gar nicht oder doch jedesfalls viel weniger als bei allen anderen Genies und Propheten die Rede ist.

An sich ist der Gedanke, der sich mit Bubers Polarität im Judentum berührt, wohl der tiefste und religiöseste, den unsere Epoche hervorgebracht hat. In Kierkegaards „Kraft des Absurden" ist er vorbereitet. Seine lebendige Bestätigung findet sich in der Entwicklung aller großen Seelen von Buddha bis Tolstoi (Paulus, Augustus, Origines, Bal Schem usw.) durch die Erschütterungen der Wendung, Entscheidung, der Teschuwah, die den Mittelpunkt ihres Lebens bildete.

Freilich müßte Weininger, wenn er nun einmal das Judentum für die äußerste Negation des Absoluten hielt, aus der seinem Gesetz nach einzig die reinste höchste Bejahung immer wieder emporlodern kann, die Juden als das religiöse Volk par excellence, für den Humusboden göttlicher Ekstasen ansehen. Aber, obgleich er die messianische Idee als originale Eingebung seinem Volke widerwillig zugesteht, leugnet er das sehr entschieden. In diesem Punkt verläßt ihn eben immer die Konsequenz. Er hilft sich hier so: Christus war der Höhepunkt des Kampfes moralischer und antimoralischer Kräfte der jüdischen Seele. Vor ihm war noch beides in ihr enthalten, daher Gestalten wie Simson und Josua, die nicht ins Judentum passen (!), während es nachher, — behauptet er kurzerhand, ohne es auch nur zu untersuchen, mit sieghafter Ahnungslosigkeit, — keine solche Gestalt mehr hervorgebracht hat. Wenn er also hier, seiner früheren Ansicht entgegen, die Beweiskraft historischer Fakten anerkennt, müßte er mit einer Gruppe des Zionismus die Verkümmerung der jüdischen Genialität auf die Zerstreuung zurückführen, deren Beginn ja ungefähr mit dem Erscheinen Christi zusammenfällt. Aber Widerlegungen seiner Theorie durch das Leben wie den Zionismus nannte er einfach: „Negation des Judentums" und darum „aussichtslos, obwohl sie die edelsten Regungen unter den Juden sammeln."

Man muß nicht in der unbewußten Furchtsamkeit vor der objektiven Einsicht seine einzige Hemmung sehen. Man kann

ihn nicht schlechthin einen Patienten nennen, — wie viele sich die Deutung seiner Erscheinung erleichtern, — denn dann wären alle geistigen Menschen mehr oder minder Patienten, was die Wichtigkeit dieser Erkenntnis für den Einzelfall so ziemlich wieder aufheben würde. Er unterlag dem Gesetz der eingeschlagenen Richtung, das aus dem Zusammenhang der Gefühlsströmungen und des Denkrythmus manches Geheimnis der geistigen Ereignisse Einzelner und der ganzen Menschheit erklärt. Wie das physische Auge auf einmal und mit eigener Beweglichkeit nur einen beschränkten Raum beherrscht, nicht zugleich hinter sich und zur Seite sehen kann, ohne den Kopf oder den ganzen Körper mitzubewegen und jeweils mit einem neugewonnenen Stück Gesichtsfeld einen gleichen Teil des früheren verliert, so ist auch das geistige Betrachten — ohne daß man von Beharrungsvermögen oder Trägheit sprechen kann, — an Umfang und Richtung des Gefühls gebunden, von dem es getragen ist. Verändert die innere Anschauung ihren Standpunkt, muß der ganze Geisteshimmel, die Gefühlswelt sich mitdrehen, was nicht ohne Erschütterungen abgeht, die wir Krisen nennen. Dies ist auch die Ursache, warum Gründe nicht überzeugen und bekehren können, sondern nur Gefühle, Erlebnisse, Gesichte. Objektivität im strengen Sinn ist bei einem lebendigen Menschen also nicht möglich: je heißer er fühlt, je rascher er denkt, desto weniger.

Dadurch nur ist es zu begreifen, daß Weininger den evidentesten Gegenbeweis gegen seine Theorie nicht merkte: Wie viel brausender in ihm selbst die Leidenschaft, sich zu erkennen und überwinden, gegen Himmel schlug als in dem flachen und unbedeutenden Chamberlain und seinen Anhängern, die das Böse nur in den Anderen sahen und deren tiefst unchristlichen hochmütigen Haßgesang er getreu nachbetete. Er durfte die Wahrheit nicht erkennen, sonst hätte er ja dazu kommen müssen, seine Aufgabe darin zu sehen, zunächst ein besserer Jude zu werden und von dort aus, wo sie ihm am nächsten war, die Menschheit zu erneuern. Seine Denkgrundlagen wuchsen aus dem alles in ihm beherrschenden Gefühl, von dem Verfalls-

typus in sich und um sich her so weit als möglich fortzukommen bis zu seinem äußersten Gegensatz.

Wie jeder echte Kämpfer um die Vollendung fühlte er — das Gegenteil unproduktiver Philistrosität, die sich immer herrlich weit gekommen dünkt — seine Zeit, seine Mitwelt als die tiefststehende, verirrteste aller gewesenen. Was er im Weibe, im Juden, im Bürger haßte, war in Wahrheit Europa, die Aussicht vom Gipfel des Kapitalismus, die seine Epoche bot. Die Mechanisierung der Wirtschaft schien auch die sublimsten Gebiete des Geistes und der Seele mechanisch organisieren zu wollen. Abhängigkeit der Liebeswahl von Vermögen und Erwerbstalenten, Ehescheu, Kinderfurcht, Verachtung der Schwärmerei, der „unendlichen Entwicklung" der Romantiker, naturalistischer Impressionismus in der Kunst, rationalistischer Monismus in der Philosophie. Die Frau verdumpfte in den arbeitsüberhäuften Schichten zu stumpfem Lasttier, und dort, wo wie in mittelalterlichen Turnieren rasender atemloser Wettkampf der Hirne und Hände ihr alle eroberten Schätze von Schönheit, Wissen, Freiheit zu Füßen legte, kippte sie zum Luxusweibchen um, das ohne die Kühnheit und Grazie der großen Hetären von einst, gedankenlose Schmarotzerin, mit etwas formaler Humanität als Zeitvertreib, niedriger als der gewissenloseste Ausbeuter die metaphysische Bestimmung der Menschheit, die Beseelung der Materie, ohne das mindeste Organ für das Verständnis ihrer Sünde, verriet und verhöhnte. Die zunehmende Verkettung des sozialen mit dem erotischen Problem wird denn auch immer unerträglicher empfunden. Unsere Zeit sucht von einer Liebesordnung loszukommen, die ihrer Seele und Wirtschaftslage und vor allem ihrem Naturgefühl, ihrem erwachenden Bewußtsein der Naturferne, nicht entspricht. Der tiefe Zusammenhang der Theorien Weiningers mit der Not seiner Zeit und ihren Einfluß auf die Entwicklung wird man erst später ganz übersehen können, bis die soziale Revolution, in der wir leben, auch ihre erotischen Wurzeln, jedem Auge sichtbar, wird bloßgelegt haben. Er wird als Künder und Bereiter der neuen Zeit gefühlt werden.

Die letzten Schlüsse und Forderungen, zu denen ihn seine Lehre führt, Aufhebung alles Triebhaften, Keuschheit, Selbstverneinung der Frau, lassen den Verzweiflungskampf ahnen, den er in seinem Innern zu bestehen hatte. Alle, die von der schroffen Form seiner Methode verletzt, an seiner Ehrlichkeit zweifeln und die Sensation als eine Verlockung für ihn als möglich hinstellen, mögen hören, daß er selbst am meisten unter seinen Untersuchungsergebnissen litt. „Was ich hier gefunden habe, schmerzt wohl niemanden mehr als mich selbst." Und „Dies Buch bedeutet ein Todesurteil: entweder trifft es das Buch oder dessen Verfasser."

Das Verhalten zum Kern aller Fragen, zu der kosmischen Ehe, Stoff und Bewegung, Natur und Geist, Leib und Seele, die einander zugleich unentbehrlich und unerträglich sind, das ist wohl das beste Erkennungsmittel, der beste Wertmesser für jeden Geist. Wie sehr auch Weininger darüber jubelt, daß der Konflikt niemals bleibend für alle Zukunft gelöst werden könne, die menschliche Freiheit ja eben dadurch nur gesichert sei, daß sie unaufhörlich von neuem errungen werden müsse, war es doch diese Tragik, die er nicht ertrug, weil er sie in zu ungeheurer Intensität empfand. Was war denn das Verbrechen, vor dem er in den Tod flüchtete, weil er ihm zu verfallen fürchtete (wie seine Biographen übereinstimmend aussagen)? „Ein Mensch kann an nichts anderem zugrunde gehen, als an einem Mangel an Religion", steht in Weiningers schönem Peer Gynt-Aufsatz auf Nietzsche bezogen, „am fürchterlichsten zeigt dies der Genius. Denn der geniale Mensch ist der frömmste Mensch, und verläßt ihn die Frömmigkeit, so hat ihn das Genie verlassen."

Er wollte sich überwinden, von Grund auf umwandeln und dabei wurzelecht und natürlich aus sich heraus wachsen, ein anderer werden und sich nicht untreu sein.

Es fiel schon mehrfach auf, daß die Selbstmordstatistik unter den jüdischen Assimilanten der westeuropäischen Kulturen eine hohe Verhältnisziffer aufzeigt, und man führt eine ganze Reihe von Schicksalen an, die dem Fall Weininger bis

in Einzelheiten erschreckend gleichen. Das Band zum Augenblick und zur Zukunft mag mit dem zur Vergangenheit in einer geheimnisvollen Verbindung sein, da es sich mit ihm so leicht lockert. Es ist auch eine zu grausame Lage, die Naturstimme in seiner Brust als seinen schlimmsten Feind zu fühlen, sich nach fremdem Vorbild umzubilden und dabei, dem obersten Gesetz dieses Vorbilds gemäß, nicht heteronom zu handeln.

Die dämonische Erscheinung dieses Jünglings, des ruhelosen, feuerzerfressenen, von erdhassendem Ewigkeitshunger entkörperten hat etwas gespensterhaft Fremdes in der animalischen Behaglichkeit und dem amerikanisierten Geschäftssinn seiner Umgebung. Wie sein Hirn sich der Welt durch Begriffe erwehrte, von Abstraktionen, Klassifikationen schneidender Klarheit und Schärfe nur so überströmte, so geht seine Gestalt wie ein später Nachfahre bleicher Ghettoschwärmer durch die gemütlichen Straßen der Operettenstadt an der schönen blauen Donau. Seine Biographen betonen ausdrücklich, daß ihm alle leichte Kunst, namentlich Walzer, „direkt antipathisch" waren. Sie zeichnen ihn, wie er mit seiner langen hagern Gestalt in leer flatterndem Mantel und großen eckigen Bewegungen des Schirms in seiner Hand durch die Stille der nächtlichen Straßen mit seinen Freunden diskutierend bis zum Morgen umherzog. Selbst in der Musik, zu der er ein besonders inniges Verhältnis hatte, konnte er nicht unmittelbar aufgehen. In jeder Melodie hörte er ein psychisches Phänomen, einen Begriff. Er sprach von einem Motiv der Willensstärke, einer Melodie der Kälte im leeren Raum, des spielenden Monismus, der resignierten Trennung vom Absoluten. Vielleicht liegt hier eine Erklärung dafür, daß unter Wagners Vorkämpfern so viele Juden waren und auch Weiningers sonst so scharfer Blick vom Bayreuther Weihrauchnebel, unheilbar getrübt war. Es genügte ihm nicht, daß er etwas fühlte, es war ihm das Wichtige, daß er es auch denken konnte. Er ließ sich nicht vom Geländer der Betrachtung los, um im Gefühl unterzugehen: Menschen des Halbschlafs.

Man wird mich wohl nicht mißverstehen, wenn ich sage: In ihm ging eine Inkarnation des Eliahu — Typus der jüdischen

Seele über die Erde, des eisernen Donnerers, der im Feuerwagen gegen Himmel fuhr. Aber weiter muß der leere Stuhl an unserem Tisch stehen, der gefüllte Becher zwischen uns auf der festlichen Tafel bereit für solchen Gast. Dieser hat ihn verschmäht, weil wir seiner nicht wert waren. Klagen wir ihn deswegen nicht an; denn er hat darunter selbst am meisten gelitten.

Er hat viel, sehr viel geirrt und bei ihm bewahrheitet sich Descartes' Glaube aufs neue: Daß aller Irrtum Schuld ist. Dennoch gilt das tiefe Wort, das Weininger irgendwo allgemein faßt, ganz besonders für ihn und sein Werk: „Jedes wahre ewige Problem ist eine ebenso wahre, ewige Schuld; jede Antwort eine Sühnung, jede Erkenntnis eine Besserung."

Nachbemerkung des Herausgebers. — Weininger gehört streng genommen nicht in den Rahmen dieses Buches. Aber die Art seines Geistes, der Inhalt seines Denkens und schließlich sein Schicksal sind für eine gewisse Schicht des Westjudentums so bezeichnend, daß hier gleichsam ein Gattungsbegriff in seiner reinsten Form verkörpert zu sein scheint. Deshalb konnte im Falle dieses einen Schulbeispiels ruhig außer acht gelassen werden, daß Weininger seinen Ausdruck nicht in dichterischer Form gefunden hat.

HUGO VON HOFMANNSTHAL

von

Willy Haas

Meiner Frau Jarmila

I. Die Wahl des Problemkreises

„Der Mensch nährt sich nicht vom Brote allein"; aber gewiß, und eben darum werden wir ihn am ehesten an seiner Nahrung erkennen. Und den geistigen, dessen spezifische innere Lebensfrage auf eine desto längere Lebensdauer ausgeht, je weiter ausgreifend jene Geistigkeit sich selbst fühlt, werden wir als um so geistiger empfinden müssen, als auf einen je weiteren Umfang von Zeitmaß und geistigem Weltmaß ausgemessen sich der Instinkt seiner geistigen Problemwahl bei der Untersuchung herausstellen wird. Nur diesen Umfang zu finden aber kann den Wert einer solchen Untersuchung ausmachen: denn der Mensch ist nicht wichtig, die Analyse ist nicht wichtig, und sogar das Interessante an einem Menschen ist vielleicht nicht wichtig genug, um aufgezeichnet zu werden; wichtig aber ist die Lebensfrage einer weiteren oder engeren Epoche, die sich als der Problemkreis und die Problemwahl des genialen Menschen darstellt.

Hofmannsthals Problemkreis ist auf den ersten Blick von einer subjektiven Enge ohnegleichen; als ob er fast nur auf die schwierige innere Erhaltung eines einzelnen schwierigen Menschen ausginge. Die Probleme scheinen nicht gruppiert, ja in keiner Weise gruppierbar: das würde hinweisen auf die seelisch-therapeutische Notwendigkeit des Erkrankten, von Minute zu Minute Gefährdeten, auf veränderliche Diätkost Gewiesenen; eine seelische Diätetik, wie sie etwa die Literatur in einer Gestalt vom Typus des Dichters Maurice Barrès konstituiert hat.

Derartige Eindrücke trügen oft genug. Das welthistorische Beispiel eines solchen Sehfehlers ist Goethe, dessen lite-

rarischer Problemkreis, allem Anscheine nach ganz frei gewählt, kosmisch, umfassend, ja allumfassend, doch wohl nur das materiell ins Gigantische gewachsene, genetisch auf das engste Maß des den Körper, und nur ihn schützenden Kleides eingeschrumpfte Heilungs- und Schutzbedürfnis ist: und vielleicht das Heilungs- und Schutzbdürfnis des Schutzbedürftigsten, Wehrlosesten, am höchsten gefährdeten seelischen Lebens, seit überhaupt Menschen sind. Seine zeitweise auftauchende und wieder verschwindende Antipathie gegen gewisse Ideenkreise, Themen, Personen, von einer fast pathologischen Heftigkeit und Unerklärlichkeit, sind diktiert von dem unergründlichen Gesetz der von Stunde zu Stunde zu rettenden r e i n p e r s ö n l i c h e n Lebensmöglichkeit.

Genau entgegengesetzt liegt der Fall Hofmannsthal (wir stellen hier keine Rangvergleiche an). Das Therapeutische an seinem Problemkreis ist wirklich ein Therapeutisches; — doch niemals, oder fast niemals therapeutisch mit Bezug auf eine persönliche Kontur, die herzustellen, zu festigen, zu erhalten wäre. Das Unorganische, das wir erblicken, ist unser eigener Sehfehler, das Personelle ist ein Sehfehler; und alles zusammen, das sei gleich hier vorweggenommen, bedeutet im Grunde genommen nichts weiter als die große Schwierigkeit, unseren Gesichtswinkel auf so weite Distanzen einzustellen.

*

Doch muß man schließlich darangehen, die Probleme dieses Problemkreises zumindest katalogisch und im Groben aufzuzählen — so peinlich diese Aufgabe ist, so unzulänglich ihre Lösung notwendig sein wird.

Die „Altkluge Weisheit"; eine seltsame Ahnung urältester Existenz; „Ganz vergessener Völker Müdigkeiten"; die noch erlebnislosen Hände sogleich aufgetan dem großen Abrechnenden, dem Tode, mit aller Bereitheit und Trostlosigkeit; dann die seltsame Konzeption einer Figur voll Hochmut aus Ekel, voll eines unnatürlichen Farbenhungers, Formenhungers, Nervenhungers, voll maßloser Verschwendungssucht des

ohnehin dem baldigen Tode Geweihten, voll der etwas hieratischen Skurrilität des gestrandeten Sonderlings, voll der überhitzten und ungeduldigen Fragestellung dessen, der keine Zeit hat zu warten, und der lieber die Schönheit des Geheimnisses für etwas Endgültiges hinnimmt, als auch nur einen Tag bis zur Lösung verstreichen zu lassen: das sind die ersten dichterisch-seelischen Tatsachen, die dieser Dichter der Welt gezeigt hat.

Noch das Dienende ist hochmütig, noch das Liebende ist von einer egoistischen, fast ängstlichen Distanzierung, noch das Hingegebene ist bloße Nervennahrung, gierig geraffte, und das Moralische gar ist in Wirklichkeit von jenem extremen, diabolischen Antimoralismus, der das Erlöserproblem in „Der Kaiser und die Hexe" dem paradoxen Katholizismus Baudelaires, dem dogmatischen Calderons annähert. Formell sind alle diese Äußerungen dem persönlich Bekenntnishaften noch sehr nahe, das Weiterweisende an ihnen spiegelt sich ahnungsweise zuerst in einer merkwürdig fernen, fast unheimlichen Farbigkeit, in einer qualvollen Fremdheit, später in jener streng traditionalistischen, klassischen Haltung, die ein sicherer gewordener künstlerischer Instinkt als eine dem bevorstehenden problematischen Wurf Adäquate sich vorerfand.

Hier aber setzt schon eine zweite Gruppe von Problemen ein, und vielleicht die entscheidende. Die musikalische Form wandelt sich zum Relief ab, das musikalische Gemälde zur ineinandergreifenden Terzinenreihe, die Vision zur gleitenden, assoziativen Kette von Ahnungen, die erglühenden Mono-Arien der Versoper zum Wandelbild der „figures et choses, qui passent"; eine merkwürdige Prosa der Abenteuer tritt hinzu. Das bisher völlig fremde, völlig ferne, nur als verschleierte Seltsamkeit gesehene Geheimnis enthüllt sich als ein Vorübergleiten der Welt am Subjekt, des Subjektes an der Welt. Räumlich und zeitlich. Und gerade jenes Gleitende, die ungeheure problematische Verwunderung des „Hinübergleitens" in das Fremde, Künftige, das Rätsel des Zeitablaufes, Sterbens und Geborenwerdens, von

Minute zu Minute, des Kommens und Gehens, Begegnens und Abschiednehmens wird sich schließlich zu jenem höchst geistigen Komplex zusammenschließen, der ein Grundton fast aller Werke sein wird. Rein mechanisch gesehen: etwas vertieft sich, etwas enthüllt sich als Problem, indem etwas, etwas Stabiles, eine stabile, geistige Materie zu einer gleichmäßig Bewegten wird.

Dieser problematische Zustand wächst schließlich bis in sein absolut kritisches Stadium; und es entsteht als Endpunkt eine Situation, die wir als die „Krise des Objektes" und die „Krise des Subjektes" bezeichnen möchten:

Das Problem der zeitlichen Labilität, Heraklits „Πάντα ῥεῖ" hat nämlich das Subjekt zur bloßen Funktion der Zeitverwandlung, zum bloßen Durchgangspunkt des Lebens zersetzt, zum bloßen Abstraktum aller Impressionen und Expressionen umgebildet; es zersetzt parallel auch das Objekt, und zwar beide über die erste Vorstufe der noch rein organisch gedachten Wandlung von Geburt, Altern, Absterben und von jener tieferen und doch noch organischen Auferstehung, welche im Erlebnis des periodischen Zeitablaufes in der Natur begründet ist, über dieses bloß zeitlich-organische Problem hinaus bis zur Fragestellung an der Existenz des Subjektes oder Objektes überhaupt; eine Fragestellung, die, nun auch auf das Anorganische übergreifend, sekundenweise schon die bloße Tatsache irgendeines Subjektes oder Objektes wie vom Blitze eines ganz unergründlichen Problematismus beleuchtet erscheinen läßt: eine Art primitiver Erkenntniskritik der Ahnung. Hiermit hat sich allerdings das Labile wieder stabilisiert, aber es hat sich zugleich vernichtet, „annihilisiert". In dem „Briefe" des Lord Chandos ist diese dialektische Auflösung des Objektes als eine Problematik der Augen, der Nerven, die sie ist, zwischen den beiden Polen einer merkwürdig mikroskopischen und makroskopischen, ja teleskopischen Blickeinstellung ausgespannt: im „Gespräch über Gedichte" die Annihilisierung des Subjektes sehr deutlich als ein zwar Unbegreifliches, aber auch Un-

zufälliges, Schicksalsmäßiges, dem dichterischen Movens Lebensnotwendiges ausgesprochen; der „Tor und der Tod" bereitet, noch im Rahmen einer konfessionellen Problematik, jene egotistische Annihilisierung des Subjektes, die besondere Art des lyrischen Anschauens in mehreren Gedichten die vergeistigende Auflösung des Objektes vor. Das „bewegte" Objekt zeigen zuerst die „Terzinen über Vergänglichkeit", die „Ballade des äußeren Lebens" und wiederum der „Tor und der Tod"; das bewegte Subjekt das „Märchen", die „Reitergeschichte"; und beinahe ein jedes Werk, vom „Abenteurer" angefangen bis zur „Cristina", zum „Rosenkavalier", zur „Ariadne auf Naxos" wird diese beiden Themen in seiner Art aufgreifen und variieren.

Eine Krise, sagten wir. Und diese Krise hatte sich auszufiebern. Und diese Fieberphantasien, immerhin so ansehnlich wie die „Elektra", wie „Ödipus und die Sphinx", wie „Das gerettete Venedig" brachten ihm den Erfolg eines verberlinerten träg-masochistischen, dem kommenden „Expressionismus" sich vorbereitenden Publikums, und werden als Dokument eines zeitweilig in die Zeit Versinkenden, als Versinkenden noch auf seine Art die Zeit Vorwegnehmenden weiterbestehen.

*

Die letzte und gegenwärtige Epoche ist theoretisch nicht leicht zusammenzufassen. Ein scheinbar ganz freier Subjektivismus des Auges und der ganz fernen, ganz beiläufigen Problemwahl verbindet sich mit einem scheinbar ebenso strengen, bis ins Unwägbarste verfeinerten Objektivismus der künstlerischen oder essayistischen Bewältigung: ein unerhört zartes Verfahren mit der Materie, das, zwischen dem Zeichnerischen und Musikalischen schwebend, sich immer mehr dem Zeichnerischen zu nähern scheint. Die ganze Kraft, möchte man sagen, verlegt ins Auge; dieses Auge nun vollkommen beruhigt, in der richtigsten Distanz zum Objekt. Daher die Äußerungen zur Zeit, etwa die politischen, von einer

Anti-Ideologie ohnegleichen, im Gegensatz zur gesamten jüngeren „Intellektualität" Deutschlands.

Technisch betrachtet, hat sich der formelle Klassizismus wie etwas ganz Notwendiges, nicht Aufzugebendes erhalten: aber er schafft sich, wenn wir näher zusehen, seine Ahnherren selbst. Denn die „Cristina" etwa stammt weder von Goldoni, noch von Casanova her, sondern sie hat sich durch ihre bloße Existenz rückwärts wirkend einen neuen Goldoni, eine neue, tausendmal tiefsinnigere, zartere, geistigere Inkarnation des Menschen nicht nur, sondern eben auch des Literaten Casanova samt seiner ganzen Literatur geschaffen. Für eine bezaubernde Sache, wie den „Lucidor", hascht man überall nach irgendeiner literarischen Vorform; man glaubt sie sehen zu müssen; aber sie zerrinnt immer wieder, sie ist einfach nicht vorhanden, sondern gewissermaßen bloß „ihrer Möglichkeit nach" mit der Schöpfung des Werkes selbst mitgeschaffen: eine Art von abstraktem Klassizismus, die bloße gestalt-gewordene Schicksalsnotwendigkeit der klassizistischen Äußerung. „Silvia im Stern" scheint schon irgendwo geschrieben zu sein und ist doch in alle Ewigkeit niemals geschrieben worden; hinter dem „Schwierigen" sehen wir eine höchst kulturelle, uralte, soziale Theatertradition, wir glauben sie mit Händen zu fassen; dennoch ist sie rein imaginär, und keinesfalls die Wiener Theater-Tradition seit Heinrich Laube. Ein dichterisches Schaffen, augenscheinlich unwidersprechbar zubestimmt dem Traditionalismus, doch schöpferisch genug, um über das primär Schöpferische hinaus sich auch noch die eigene Tradition zu schaffen: eine jener nur scheinbaren Absurditäten, die überall und immer auf das Unentrinnbare eines Schicksals hinweisen.

*

Nichts fürchterlicher, als in einen Menschen eine Theorie hineinzugeheimnissen.

Hofmannsthal als Jude? Unter den Vätern Hofmannsthals gibt es Juden: man erzählt von einem Löw Hofmann,

dem Kaiser Joseph II., als einem der ersten Juden, ein Adelsprädikat, „von Hofmannsthal" verliehen haben soll. Das alles ist wenig interessant; und die Nachfrage, wann er oder seine Vorfahren zum Christentum übergetreten sind, nicht die Anstrengung wert, die sie kostet *). Fragt sich aber, und dieses ist das einzig Wesentliche, ob wirklich ein Gewaltakt notwendig ist, um dieses Jüdische zu finden. „Ganz vergessener Völker Müdigkeiten kann ich nicht abtun von meinen Lidern" heißt es in einem seiner schönsten Gedichte. In den Gedichten großer Dichter gibt es keine Phrasen, auch keine Gefühle, und vielleicht nicht einmal Träume, sondern nur Wahrheiten; man erlaube mir den etwas scharfen Ausdruck: es gibt in ihnen in einem allerdings höchst erweiterten Sinne nur historische Tatsachen, die sachlich zu kontrollieren nicht Sakrileg, sondern im Gegenteil Beweisschaffen ihrer dichterischen Wahrheit ist. Nun also: welcher vergessenen Völker Müdigkeiten?

Das ist eine durchaus haltbare Betrachtungsweise des dichterischen Werkes. „. . . und wußte, daß auf ihn die Weltgeschicke sich bezogen": Dieses Wissen ist ganz nüchtern zu bestätigen — oder zu negieren.

Wir sprachen im Anfange vom Werke als „therapeutischen Akt". Wir erklärten das Werk Hofmannsthals, therapeutisch in gewissem Sinne, wie schließlich jedes schöpferische Werk, gleichwohl als therapeutisch für einen zeitlich wie örtlich viel weiteren Umfang, als es den Anschein hat. Aber welche lokale Peripherie, welche historische Perspektive wird das Heilende dieses Werkes aus sich deutlich machen? Welchen völklichen Schicksalskreisen wäre dieser scheinbar so lose Komplex von schicksalsmäßiger Problemwahl organisch einzuordnen?

*) Die genauen Tatsachen seien dennoch wenigstens angedeutet: der letzte Jude war der 1759 geborene väterliche Urgroßvater des Dichters. Dessen Sohn wurde schon früh Christ, „einer höchst natürlichen, ja wohl der zu Anfang des XIX. Jahrhunderts einzig möglichen Tendenz folgend, aus einer nicht mehr begreiflichen Absonderung in die als die menschliche und allgemeine erkannte Sphäre zu treten" (Angaben des Dichters).

Doch wohl einem um so weiteren, je loser dieser Komplex auf den ersten Blick scheint. Also vielleicht dem weitesten: jenem, auf den sich tatsächlich, wie auf keinen anderen „die Weltgeschicke" bezogen haben. Und höchst zwanglos assoziiert sich schon hier unser sicherer Glaube an das „auserwählte Volk", als an ein tatsächlich aus seinem unbegreiflichen Charakter heraus und immer wieder um den Preis der eigenen Krise, um den Preis der eigenen temporären Zersetzung und allotropischen Neukristallisation von Jahrhundert zu Jahrhundert die Menschheit Regenerierendes, eine Art „reaktives Antitoxin" der Menschheit in ihrem eigenen Körper.

*

Das tatsächliche Material dazu im Werke Hofmannsthals zusammenzustellen, hat allerdings auf den ersten Blick etwas Vages. Es gibt schließlich überall verstreute und verarbeitete Zitate aus dem Alten Testament in seinen Büchern. Aber was sagt das? Weniger als nichts.

Dennoch: es gibt einen ganzen Traktat von Hofmannsthal über ein alttestamentarisches Thema. Allerdings, er ist nicht leicht aufzufinden; denn der eigentliche Quellpunkt jener Betrachtungen, ein Zitat, verhüllt sich wie absichtlich hinter tausend Nebelschleiern. Eine genaue Analyse ist hier notwendig, denn gerade von jenem Traktat oder Versuch oder wie immer wir dieses merkwürdige Prosastück nennen wollen, werden wir ausgehen, zu ihm zurückgelangen:

„Die Wege und die Begegnungen" ist jenes Prosastück betitelt. Eine französische Bemerkung in einem Reisebuch über Toscana, mit Bleistift vom Dichter selbst irgendeinmal an den Rand des Buches geschrieben, doch längst vergessen, gibt die Veranlassung. Sie lautet: „Je me souviens des paroles d'Agur, fils d' Jaké, et de choses, qu'il déclare les plus incomprehensibles et les plus merveilleuses: La trace de l'oiseau dans l'air et la trace de l'homme dans la vierge." Dieses Zitat scheint eine ungeheure Unruhe auszustrahlen; sein Ursprung ist vergessen, unauffindbar: Agur wohnt „bei den

Geheimnissen meiner dunkelsten Träume, bei den Gedanken, die ich hinter meinem eigenen Rücken je gedacht habe, bei den Dingen, die ich erlebt habe, bevor ich drei Jahre alt war, und von denen mein waches Erinnern nie etwas gewußt hatte."

Und nun setzt ein Suchen nach diesem Agur ein, fieberhaft, unheimlich. Von allen Seiten starren die Metaphern, die Ideen, die Möglichkeiten, die Worte der unnennbaren Verwunderung, der unnennbaren Sehnsucht, des namenlosen Erschreckens — durch nichts anderes aneinander gebunden, scheinbar, als durch die magnetisch allgegenwärtige Kraft dieses unendlich fernen Zieles „Agur". Die Worte haben einen merkwürdigen Klang wie von ganz ferne her: Über das Gehen, Suchen, Begegnen; die tiefe Erotik des Wanderns, die tiefste, tiefer als die Vereinigung. Über die Liebesbegier im Vorwärtsgehen, denn „wir werden nicht nur von unseren Taten vorwärtsgestoßen, sondern immer gelockt von etwas, das scheinbar irgendwo auf uns wartet und immer verhüllt ist." Über die Begegnung: denn die Begegnung scheint „einer höheren Ordnung der Dinge anzugehören, jener, nach der die Sterne sich bewegen und die Gedanken einander befruchten." Und immer wieder die Frage nach Agur: immer wieder. Doch plötzlich, mit einer gleichsam übermenschlichen Überanstrengung, ist eine Art Synthese da: Ein Traum von Agur. Ein Traum: Morgendämmerung; Aufbruch eines ungeheueren Urvolkes auf einer Wanderung. Im halbdunkeln Lederzelt, dem barbarisch gemalten, Agur, ein ungeheurer Greis, doch schlank wie ein Knabe; er erhebt sich vom Lager einer Frau; er tritt zum Ausgang des Zeltes. Das Zelt wird abgebrochen. Und alles geschah „wie unter der Gewalt eines Befehls, gegen den es keinen Widerspruch gab. Und ohne weiteres wußte ich, daß das Zelt, an dem ich arbeitete, ein Teil von s e i n e m Zelte war, von dem Zelte dessen, der den Aufbruch befohlen hatte, und von dem alle Befehle kamen". Alles ist gesehen mit der unerhörten Genauigkeit des Hellsichtigen: Jede Farbe, jede Falte, jedes Stoffmuster; und dieses sonderbare Gesicht des Agur.

Und dennoch: Wer ist Agur? Wer ist sein Volk, das aus Zelten zur Wanderung aufbricht? Es ist nirgendwo gesagt. Der wirkliche Agur ist nicht gefunden. Er ist unauffindbar — für den Dichter.

Wer ist Agur?

Agur ist, um die Frage einstweilen oberflächlich zu beruhigen, Agur ist nicht die Erfindung irgendeines altfranzösischen Autors, wie in jenem Essay vermutet wird, sondern Agur, der längst vergessene Agur der Kindheitsträume, der Agur der „Gedanken hinter meinem Rücken": Agur, Sohn des Jake, ist ein alter jüdischer Stammes-König; einer der ganz Fernen, Unbekannten; und jener Ausspruch des Agur, Sohn des Jake, ist eine von den königlichen Urweisheiten in Sprüchen, die das Alte Testament uns aufbewahrt hat.

„Dies und kein anderer ist Agur."

II. Der Ahasverische Problemkreis.

A. Die Hypothese der beiden Entscheidungen.

Die Schlange des Paradieses war nicht immer giftig; sie ist erst dadurch giftig, ja, sie ist überhaupt erst dadurch zur Schlange geworden, daß der Sündenfall erfunden wurde. Genauer ausgedrückt: jeder Religion, sicher dem alten jüdischen Testament, liegt noch dokumentarisch ein ethischer Dualismus zugrunde: der Kampf des Guten mit dem Bösen. Hier ist die spätere „Schlange" noch vollberechtigter Gegner Jahves. Aber schon in der ältesten aufweisbaren Schicht dieser Dokumente ist der Kampf gewissermaßen von vornherein entschieden, zugunsten des „Guten" entschieden.

Doch noch dieser vorjahvistischen, moralischen Schichte der Schöpfungsgeschichte, der ersten dokumentarisch nachweisbaren, muß zweifellos eine allerälteste, vormoralische zugrunde liegen: Der Gesang des zu sich erwachenden Lebewesens. Etwas Allerfernstes — und doch von einer seelischen Allgegenwart, Nähe, Unmittelbarkeit, von einer rätselhaften Leichtigkeit der inneren

Reproduktion in uns ohnegleichen: Die unnennbare Lust des ersten Erwachens, und der unnennbare Schmerz des ersten Erwachens; die unbezwingliche Lust, weiterzuschlummern: und die ganz unwiderstehliche Lust, aufzuspringen, sofort, die Fenster aufzureißen, in der scharfen Luft der Morgendämmerung den schlafheißen Körper zu baden; eine Entscheidungsmöglichkeit mehr: die eine, die endgültige Entscheidungsmöglichkeit, die Entscheidung über sich und über die Welt.

Seltsam, das Paradies in sich nachzuträumen: etwas Organisches, das Einzelwesen; doch dieses organische Einzelwesen ohne Kontur, ohne Bruchstelle übergehend in ein immer höher Organisches, bruchlos übergehend in eine organische Harmonie des Zusammenlebens: Der Flug der Vögel, in einer strengen Ordnung der Marschgruppe und der Zeit; der Ameisenbau, der Bienenstaat, die Monogamie gewisser Gruppen von Lebewesen, das unergründliche Verbot, sich von dem Fleische der gleichen Gattung zu nähren . . .

Zwischen ihnen aber der Erwachende, der sich sah, sich „nackt" sah, wie die Metapher der Bibel sagt; mit seiner ungeheuren Frage, seiner ungeheuren Entscheidungsmöglichkeit. Er muß den Anfang und das Ende aller Weltmöglichkeiten zugleich in sich besessen haben: denn gewiß, gerade das ist das Rätsel jeder großen Entscheidungsmöglichkeit, daß in ihr alles enthalten ist, das Erste und Allerletzte, der erste Anfang und das letzte Ende ihrer selbst; in ihr, in ihrer Weltsekunde — und niemals wieder.

Das mythische Bild von Prometheus sagt, daß er „Menschen schuf nach seinem Ebenbilde", gegen die Götter. Mit jener Großartigkeit des mythischen Bildes, das immer und überall mehr sagt als Worte, ist hier der dem ersten immanente letzte Schritt bezeichnet. „Sich nackt sehen", sich nackt vor sich selbst sehen, bedeutet sich verdoppeln: „den Menschen nach seinem Ebenbilde formen": dasselbe gesagt, nur mit dem großen Einblick in die reflektorischen und reaktiven Beziehungen von außen und innen, Wissen und Realität. Aber in-

dem Adam sich selbst „wußte", indem er sich selbst zum zweiten Mal geschaffen war, war das Paradies zum zweiten Mal geschaffen. Und das ist der Horizont des Erwachenden: von Paradies zu Paradies.

Aber die Sekunde nach diesem Entschluß, nach diesem Erwachen: Die Geburt der Angst. Denn nun war er plötzlich wieder blind, fast blind. Nur dieses allerkleinste Stück sah er: sich selbst, und daß er „nackt" war: nicht mehr, wie er nackt dastand vor sich selbst. Nur noch dieses: daß eine Grenze seines Blickes da war, er selbst, sein Umriß, die Grenze gegen die unbekannte Welt.

Das war die Geburt der Angst. Und ich wüßte nicht, ich wüßte wahrhaft nicht, aus welcher Gemütsbewegung irgendein Lebewesen zu schreien, zu brüllen, zu singen anheben sollte, wenn nicht aus diesem unerhörten, unbegreiflichen Nebeneinander von Allwissenheit und Blindheit, von ungeheuerster Kraft und ungeheuerster Angst. Ich wüßte nicht, wozu sich irgendein Laut der Verständigung in seinem Munde sollte gebildet haben, wenn nicht aus dem unerträglichen Zwang, dieses Nebeneinander von Allmacht und Hilflosigkeit aus sich herauszuschleudern . . .

So denke ich mir die Entstehung der ersten Schöpfungsgeschichte und so denke ich mir die überzeitliche Allgegenwart des Schöpfungsaktes in dir, in mir, in Allen; zu jeder Sekunde: denn jede Sekunde ist irgendwie die Sekunde jener letzten Entscheidung, bis in die Unendlichkeit.

*

Nun denn: Adam erschrak. Doch gleichzeitig erschrak auch Jahve. Denn zugleich mit dem ersten Schritt hatte doch Adam auch den immanenten letzten getan; indem er sich „sah", hat er sich auch geschaffen, und mit sich das Paradies: so hatte er denn Jahve vernichtet, den Begriff des Menschenschöpfers, des Paradiesgottes. Indem er vom Baume der Erkenntnis gegessen hatte, war er daran — wie es in der Bibel heißt — auch „vom Baume

des Lebens zu essen". Darum erschrak auch Jahve. Doch Adam erschrak mehr.

Denn, was stärker war, was die Welt entschied und irgendeinmal aufgezeichnet wurde, war eben nicht die Angst Jahves, sondern vor Allem die Angst Adams, meine und deine Lebensangst. Diese Angst redigierte und redigiert den Augenblick des Erwachens im Testament: indem sie ihn ethisch klassifizierte und bestätigte. „Gut" war die Angst Adams; und „Böse" war das Erwachen mit seiner ungeheuren Lust. Und alles war ethisiert, auch jenes Erwachen selbst war ethisiert, denn es war kein Erwachen mehr, sondern es war die „Erkenntnis von Gut und Böse"; und jene Erkenntnis von Gut und Böse war böse, ja sie war sogar der Begriff des „Bösen", sie war der „Sündenfall": ein Paradox.

Und wirklich: im Begriff des „Sündenfalles" liegt jener höchste, schwindelnde Mut, der sich nur von der höchsten, schwindelnden Angst herleiten kann: der Mut zum Paradox. Mit diesem Begriffe war jenes erste Paradox jener ersten jüdischen Ecclesia geschaffen, deren Ethik absolute Willensfreiheit voraussetzt und gleichzeitig als den Begriff des Bösen verwirft.

*

Also war dies eine Entscheidung? Die Entscheidung des Schreckens zu sich selbst? Die Entscheidung des erwachenden Menschen gegen sein Erwachen, gegen sich, eine ewige Entscheidung, von Sekunde zu Sekunde?

Hier eben scheint mir die Berufenheit und Auserwähltheit des jüdischen Charakters zu liegen: daß in ihm niemals jene Entscheidung erfolgen durfte; sondern, daß dieses Volk, als einziges unter allen, zu der übermenschlichen Aufgabe bestimmt war und ist, diese Frage als Frage auf seinem Rücken zu tragen, diese Frage als Antwort offen zu halten, der ganzen Welt offen zu halten: Denn es hatte ja nicht nur die Angst Adams in seiner Heiligen Schrift aufgezeichnet, sondern auch die Angst

Jahves; es hatte in sich nicht nur Gottesfurcht, sondern auch auch Gottesmut, Gottesobjektivität. Es hat, um mich heiter auszudrücken, es hat Gott nicht zu jeder Stunde überschätzt. Es hat die Frage offengehalten: es muß sie also offenhalten.

Und zwar als Antwort offen halten; und zwar von Jahrhundert zu Jahrhundert. Denn diese ewig offengehaltene Frage muß der Welt in jedem Augenblick zwar nicht die unerreichbare und unmögliche Antwort der letzten Wahrheit geben, aber in jedem Augenblick doch jene provisorische Antwort, die die Welt jeweils braucht, um weiter zu existieren: die Antwort, die sich bewußt ist, immer noch die offene Frage zu sein.

Und dieses Volk hat diese provisorische Antwort gegeben, von Jahrhundert zu Jahrhundert, von Minute zu Minute, mit der ganzen Kraft einer schicksalsmäßigen Berufung: mit seiner eigenen Existenz, mit dem Einsatz seiner eigenen Existenz oder Nichtexistenz. Deshalb scheint mir die Hofmannsthalsche Vision, „daß alle Weltgeschicke sich auf ihn bezogen", wenn sie überhaupt in einen geistigen Volkskreis einreihbar ist, nur einreihbar in die geistigen Kreise des jüdischen Volkes.

Doch ist im Anbeginn schon dieses Volk von der ungeheuren Schuld belastet: daß es sich selbst im Augenblicke der verzweifeltsten Angst eine Antwort gab, die Antwort der Angst, und daß es selbst das Beiläufige dieser Antwort aufhob, indem es diese Antwort als eine Antwort, also als ein Endgültiges akzeptierte, indem es sich selbst entschied, gegen seine Weltberufung entschied, gegen seine Weltberufung und für die Angst, für die jüdisch-jahvistische Ecclesia.

Gleichwohl scheint die jüdische Weltberufung immer wieder die Schalen des jüdischen Dogmas durchbrochen zu haben: denn die ganze Geschichte des Judentums ist nichts anderes als eine unendliche Reihe von Rückfällen aus dem Jahvismus, immer wieder unternommen, trotz allen Drohungen unternommen, wie aus einem allertiefsten Zwang heraus immer

wieder unternommen; die Chroniken dieses Volkes sind fast die Chroniken eines „verewigten Sündenfalls".

*

Aber der welthistorische Beweis seiner Weltberufung liegt doch wohl außerhalb jener aufgezeichneten und kanonisierten testamentarischen Nachrichten: es ist jener entscheidende Augenblick der menschlichen Seele, den wir als den „Beginn des Christentums" bezeichnen.

Seine Ursache war die ungeheuerste und unbegreiflichste Energie der Fragestellung vielleicht nach dem Sündenfalle überhaupt; eine drohende seelische Diaspora der gesamten Menschheit, die noch in ihrer Rekonvaleszenz jenes grandiose Ereignis in die Welt der Wirklichkeit warf, das wir als „Völkerwanderung" zu bezeichnen pflegen.

Die Bestimmung der Juden war, auf jene unbegreifliche weltzerstörerische Frage zu antworten. Das Judentum hatte die Antwort zu geben, seine Antwort, die provisorische Antwort.

Aber man muß sich vor allem klar sein über den Begriff der Provisorität; man muß vor allem wissen, welche wesentlichen Merkmale der Begriff einer „provisorischen" Antwort enthält. Ihr bestimmendes Merkmal ist: daß sie sofort erfolgt; daß sie sofort erfolgt, um die Welt zu erhalten; daß sie von jener Art ist, ganz genau von jener Art, so daß durch sie die Welt erhalten werde. Daß sie wahr ist, absolut wahr, ist nicht ihr Hauptmerkmal; ihr Hauptmerkmal ist, daß sie therapeutisch ist.

Wir haben gesagt: das Judentum gab jede Antwort mit der ganzen Kraft einer schicksalsmäßigen Berufung: mit der eigenen Existenz, mit dem Einsatz seiner eigenen Existenz oder Nichtexistenz.

Und aus einer Gerechtigkeit heraus, deren Tiefe fast erschreckend ist, bedeutete diese Antwort, die Antwort, die heilende Antwort auf die Frage der drohenden seelischen und sozialen Diaspora der Menschheit: die seelische

und soziale Diaspora des Judentums selbst. Der entschiedene Augenblick der abgedämmten Menschheitsdiaspora war zugleich der Augenblick der entschiedenen seelischen und sozialen Diaspora des jüdischen Volkes als der neuen, von der neuen Konstellation der Menschheit geforderten Konstellation des Judentums.

*

Die Geburt des Christentums ist die Geburt der zweiten jüdischen Ecclesia. Nochmals hat das Judentum das Provisorische seiner Antwort aufgehoben, indem es nochmals eine Antwort als Endgültiges normierte, indem es nochmals Provisorium und Endgültigkeit identifizierte. Aber dadurch hatte es sein zweites Paradox in die Welt gesetzt, das christliche Paradox.

Das Paradoxe dieser zweiten Entscheidung war, daß sie wieder keine Entscheidung war, daß sie ebensowenig eine Entscheidung war wie die erste, weil sie, aus dem Judentum geboren, ebensowenig eine Entscheidung sein durfte, wie die erste, oder wie überhaupt irgendeine Entscheidung des Judentums eine Entscheidung sein darf. Wir wissen, daß die christliche „Erlösung", das „Gottesreich" und der „Jüngste Tag" als tatsächlich unmittelbar bevorstehend von den frühchristlichen Judenpropheten prophezeit, von den frühchristlichen Völkern erwartet wurde. Aber sie kam nicht; nichts kam. Denn hier war ja nichts Endgültiges geschaffen, nur ein Provisorisches mit einem Endgültigen identifiziert worden; hier war ja nur die Lüge geschaffen worden, die sich um jeden Preis als Wahrheit betätigen mußte; kurz gesagt: hier war ja nur ein Paradox geschaffen worden, das christliche Paradox: die Neuschöpfung des Menschen durch die bloß imaginäre „Erlösung", die Neuschöpfung des Paradieses durch das bloße imaginäre „Jenseits".

Jedes neue Paradox bedeutet eine neue seelische Einstellung. Jedes Paradox, das in seinem eigenen Ursprunge die Begriffe „Provisorium" und „Endgültigkeit" dialektisch identi-

fiziert, fordert natürlich die seelische Identifizierung von „Provisorium" und „Endgültigkeit" für alle Fälle und für die ganze Dauer seiner Wirksamkeit. Dieses Postulat erfüllte und erfüllt die christliche Welt durch die christliche Ideologie, die die jeweilige provisorische Antwort auf die jeweilige Weltfrage als endgültiges Gesetz, als Realität setzt: mit allen Forderungen und aller blinden Grausamkeit der Endgültigkeit und Realität; heiße diese Antwort nun religiöses Dogma, Krieg, Staatstheorie, philosophisches System, naturwissenschaftliche Forschung, technische Errungenschaft, Patriotismus, Nationalismus oder wie immer.

*

Und dies ist das neue Problem, die neue ungeheure Frage, die die provisorische christlich-jüdische Antwort auf die letzte ungeheure Frage aus sich geboren hat.

Das Judentum hat, aus seiner Berufung heraus, auch diese neue Frage zu beantworten, auch dieses neue Problem zu stillen. Es hat den Begriff des Provisorischen, den es selbst vernichtet hat, selbst wiederherzustellen; und zwar mit der ganzen Kraft seiner schicksalsmäßigen Berufungen: mit der eigenen Existenz, mit dem vollen Einsatz seiner Existenz als Judentum. Geistig und sozial. Und der einzige Dichter dieser geistigen und sozialen Schicksals-Diaspora scheint mir eben Hofmannsthal zu sein.

B. Die Situation und ihr dichterisches Bild.

Soviel Vorbereitung war notwendig, um den durch den Dichter Hofmannsthal in unvergleichlicherweise repräsentierten Problemkreis, den wir einstweilen den „Ahasverischen" nannten, in sich zu begründen.

Die mythische Zusammenfassung der jüdischen Bestimmung nach Christus in der Gestalt des ewig lebenden, ewig wandernden jüdischen Schusters, der Christus verflucht hatte, ist ziemlich späten Ursprungs; aber sie hat die umfassende Aus-

deutungsmöglichkeit eines jeden mythischen Gebildes. In jenem ersten Buche über den „Wandernden Juden" aus dem Jahre 1602 sagt das in der Figur des Christus symbolisierte Christentum zu dem in Ahaverus versinnbildlichten Judentum: „Ich werde ruhen; aber du wirst wandern" — und das überwältigende Nebeneinanderstehen jener beiden Sätze bekommt, wie aus sich selbst heraus, den tiefen Untersinn: „Du wirst wandern, d a m i t ich ruhe."

Der ahasverische Problemkreis ist also nichts anderes als der Problemkreis der jüdischen Bestimmung nach Jesus Christus.

*

Wie repräsentiert sich dieser Problemkreis in den Werken des Dichters Hofmannsthal?

Das Judentum erfüllt seine zeitliche Bestimmung zur Wiederherstellung des Provisorischen trotz und gegen die christliche Ideologie als der beste Kritiker, der witzigste Satiriker, der radikalste Kommunist, der fähigste Journalist, der lustigste Literatur-Improvisator, Glossator, Frondeur, Meister des Aperçus, als der destruktivste Operettenkomponist, den es in seinen temporären Verkörperungen der Welt hergibt. Aber schon der bloße Begriff der P r o v i s o r i t ä t scheint dem Begriff des D i c h t e r s und dem Begriff der D i c h t u n g, als einer Formung des Endgültigen, die sie ist, zu widersprechen. Und wirklich: der seelische Kampf, der diesem jüdischen Dichtergenius den Weg in die Wirklichkeit bahnte, muß jedesmal von einer unerhörten, an Wahnsinn grenzenden Grausamkeit gewesen sein. Hinter dem offiziösen Hofmannsthal, der der zarteste und soignierteste Zeichner neben Anatole France ist, verbirgt sich jener inoffiziöse, von vielen Krämpfen durchschütterte, der den „Brief" des Lord Chandos, den Dialog „Furcht", gewisse Partien der „Briefe des Zurückgekehrten", der „Augenblicke in Griechenland" wie mit geschlossenen Augen hingewühlt hat. Nicht das Problem irgendeiner Dichtergeneration von 1890 oder 1900, sondern das ganz subjektive

Problem Hofmannsthals, übernommen nur, als Phrase übernommen von einer gewissen Generation, war jene ungeheure Annihilisierung des Subjektes und Objektes, von der wir gesprochen haben, und die der genau abgemessene Kaufpreis an das Schicksal für die eingetauschte Möglichkeit einer dichterischen Formung war.

Hofmannsthal hat jedes seiner Werke dem Nichts abringen müssen, jener absoluten Verneinung, die das Gebot der Provisorität allem Endgültigem, also auch der dichterischen Form, entgegenzusetzen hat. Sein Produktives ist eine Aufhebung, eine Selbst-Aufhebung; sein Vorgang der dichterischen Weltschöpfung ist der katastrophale, nicht der evolutionäre: auch hierin, wie in vielem Anderen, unterscheidet er sich wesentlich von Goethe, als dessen Epigone er oft bezeichnet wird. Er schafft Dichtung, wie das Judentum Religionen schuf: gegen sich selbst, gegen seine Bestimmung, als Sünde. Schon in diesem Punkt ist er repräsentativer Jude.

Doch war dieser dichterische Prozeß eine immer wieder wiederholte Annihilisierung des Objektes und seiner Selbst, so war jene Dichtung der Krisenzeit ein immer wiederholtes, immer wieder geformtes, ungeheuer erschrockenes Sich-Wiederfinden mit der Realität und mit sich selbst; ein ungeheurer Schauder des Aug-in-Aug-stehens einer inneren mit einer äußeren Realität. Und dieser Schauder, bis zum pathologischen Ausbruch gesteigert, dies, und nichts anderes, sind die seltsam bekenntnishaften Krankheitsbulletins des Lord Chandos und des „Zurückgekehrten"; auf das großartigste zusammengefaßt in jenem Erlebnis des Rama Krishna, das dem „Zurückgekehrten" im Anblick der Gemälde von Van Gogh einfällt.

*

Über allen jenen „krisenhaften" Werken schwebt etwas, was wir mit irgendeiner beiläufigen Bezeichnung als „Unerlöstheit" bezeichnen könnten; aber diese Unerlöstheit scheint sich mit einer übermenschlich-fatalischen Kraft, mit jener rätselhaft gesteigerten Kraft, die überall und immer nur dem geistigen

Existenzwillen selbst entspringt, gegen irgendeine seltsam nahe, seltsam mögliche Erlösung zu wehren. Ihr Symbol ist die „Elektra", die bis zum Wahnsinn ihre Unerlöstheit gegen die überall und immer sie umschwebende natürliche und nächste Erlösungsmöglichkeit, die natürliche Erlösungsmöglichkeit der Jungfrau und des Christentums, die Erlösung durch die Liebe, verteidigt. Und wirklich, welches deutlichere Bild könnte es geben für eine gegenwärtige seelische Volkssituation, die nichts anderes bedeutet als den Kampf gegen eine zu nahe, zu leichte, zu fiktive Erlösung, diesen tief durch eine Weltgerechtigkeit ihr zubestimmten Kampf, und vielleicht diesen Kampf bis zum eigenen Untergange? Welche andere Gestalt könnte den Ahasveros in dieser tragischen Schicksalsform vollkommener verkörpern, als die Frondeurin inmitten des Hauskreises, die geächtete, gehaßte, die ihr Schicksal in jeder Minute aufruft, den König dieses Hauses zu ermorden? Bis zu jenem geweihten Augenblick des Mordes aber seinen Hausstand bis aufs Blut zu verhöhnen? Die Vereinsamte, fast mit Lust, mit einer unheimlichen Lust Vereinsamte, der die Schwester fremd und der helfende Bruder ferne ist? Welches deutlichere Bild gibt es für Ahasveros?

*

Aber wir sprechen von Symbolen, wir sprechen von der Psychologie und haben von Problemen zu sprechen.

Der seelenhaft gegebene Problemkreis Ahasvers charakterisiert sich durch die zwei Merkmale Ahasvers: Ahasver ist der wandernde Jude und Ahasver ist der ewige Jude.

Dem wandernden Juden ist das Problem seiner Existenz: das Wandern, die Wege, die Begegnungen; sein Gleiten an der Welt vorüber und das Gleiten der Welt an ihm vorüber; dieses Gleitende wird an seine Seele anrühren mit der ganzen Faszination des Schicksalsproblems. Und vor diesem Gleitenden steht fast das gesamte Werk Hofmannsthals, beschwörend, wie der chinesische Kaiser vor den verschlossenen

Toren der Unterwelt, aus der er die Weisheit aller Weisheiten zu holen gedenkt. Auf dieser problematischen Stelle gründet sich schon sein Erstlingswerk „Gestern"; auf ihr der Kampf um eine merkwürdig vertiefte Casanova-Figur, den Hofmannsthal augenscheinlich jahrzehntelang geführt hat, und dessen drei sichtbare Stadien der Baron Weidenstamm des „Abenteurers" und der Florindo der beiden Cristina-Dramen bezeichnen. In einer absolut bezwingenden Formulierung ist fast alles Klingende, Verklingende des ahasverischen Problems im „Abenteurer" klingend geworden; dem „Florindo" hat die wundervolle, neue Kraft des Hofmannsthalschen A u g e s genau so viel von der Musikalität weggenommen, wie sie ihm von dem Zauber der Besonderheit, der besonderen Zeichnung und der besonderen Luft um diese Kontur zugegeben hat.

Wie jedes wahrhaft dem Schicksal entrungene Problem ist auch dieses durch alle dichterische Formung hindurch zur F o r m d e s K u n s t w e r k e s s e l b s t g e w o r d e n: und diese neue Form ist jene fast panoramamäßige Fassung des Tragischen, jenes Reliefhafte, jene feierliche Bewegung der figures et choses, qui passent, die zuerst im „Tor und Tod" zu finden ist, die im „kleinen Welttheater" den ganzen Rahmen der Dichtung ausfüllt, die in den sonderbaren Waldbegegnungen des Kaisers in „der Kaiser und die Hexe" und in den Visionen des sterbenden „Jedermann" fortgeführt wird und noch in der letzten einaktigen Fassung des Florindo-Dramas ihren dramaturgisch-technischen Ausklang findet.

*

Ahasverisch ist weiter der rein gegenständliche, nationale und landschaftliche Stoffkreis. Zwar hat der Mensch Hofmannsthal seine Wahlheimat: das venetianische Oberitalien: aber auch dieses Landschaftliche spiegelt sich im Kunstwerk kaum zweimal gleichartig wider. Die Luft um den sterbenden Tizian ist nicht die Luft, die um Baron Weidenstamm weht: denn jene ist malerisch, diese musikalisch gespiegelt: und das Atmosphärische um diese beiden wieder scheidet sich streng

von der hellen, durchsichtigen Luft des Cristina-Dramas, die das neue Auge Hofmannsthal, das Auge des Zeichners, in ihm gespiegelt hat. Sonst aber gibt es, wenn wir die Prosaschriften einbeziehen, schlechtweg keinen Erdteil, ja vielleicht kein Land der Erde, über dem sich nicht irgendein dramatischer, erzählter oder im Essay angespielter Vorgang abwickelte.

Seine Helden sind ziemlich oft national identifiziert; aber nicht einer von denen, die das geringste Bekenntnishafte fühlen lassen, ist anders identifiziert wie als Heimatsloser, als Reisender, Wandernder, ewig Heimkehrender, doch nie Heimgekehrter.

Auch der Orte seiner Handlungen sind viele; aber der Ort seiner Bekenntnisse ist nur einer: die Straße und der Kreuzungspunkt der Straße, der Kreuzweg des Ödipus, an welchem die Sphinx des Welträtsels gelagert ist:

„Und Straßen laufen durch das Gras, und Orte
Sind da und dort, voll Fackeln, Bäumen, Teichen,
Und drohende und totenhaft Verdorrte . . .“

*

Aber Ahasveros ist nicht nur der wandernde Jude, sondern auch der ewige, der Alterslose. Staunend öffnen sich die Augen des Alterslosen im Alternden vor dem Altern und Sterben, vor den Verwandlungen der organischen Natur im Altern und Sterben und Wiedergeborenwerden. An ihm, dem Alterslosen, gleitet das Alternde, Sichverwandelnde als großes Wunder vorüber; auch das Alternde, Sichverwandelnde des eigenen, körperlichen Ich:

„Und Kinder wachsen auf mit tiefen Augen,
Die von nichts wissen, wachsen auf und sterben,
Und alle Menschen gehen ihre Wege.

Und süße Früchte werden aus den herben
Und fallen nachts wie tote Vögel nieder
Und liegen wenig Tage und verderben.“
(Ballade des äußeren Lebens.)

„Dies ist ein Ding, das keiner voll aussinnt,
Und viel zu grauenvoll, als daß man klage:
Daß alles gleitet und vorüberrinnt.

Und daß mein eigenes Ich, durch nichts gehemmt,
Herüber glitt aus einem kleinen Kind
Mir wie ein Hund unheimlich stumm und fremd.

Dann: daß ich auch vor hundert Jahren war,
Und meine Ahnen, die im Totenhemd,
Mit mir verwandt sind wie mein eigenes Haar,
So eins mit mir, als wie mein eigenes Haar."
(Terzinen über die Vergänglichkeit.)

Dieses Einssein von Ahnherr und Enkel, dialektisch aufzubauen als die Existenz des ewigen Juden im Zeitlichen, kann nur eine einzige Form der künstlerischen Gestaltung finden: die klassizistische. Denn die klassische Form ist ganz genau dieses und nichts anderes als die formale, sinnbildliche Identifikation von Ahnherr und Enkel.

*

Das letzte und geheimnisvollste Problem Ahasvers ist: die Erde. Sie öffnet sich nur dem Sterblichen; dem Ahasveros, dem das Grab versagt ist, öffnet sie sich nicht. In ihr ruht für Ahasveros das letzte Wunder, das Wunder des Endgiltigen, des Versagten, das Wunder des letzten Geheimnisses. Denn wo anders sollte für Ahasveros, dem seine provisorische Schicksalsbestimmung die Lust des letzten Geheimnisses verbietet, wo anders sollte ihm dieses Wunder aller Wunder ruhen, wenn nicht dort, wo es ihm unerreichbar ist? Und dieses bedeutet die dramatische Konzeption: „Die Bergwerke von Falun": Der Seemann Elis, der Wandernde, ist heimgekehrt. Vater und Mutter ruhen im Grabe. Mit der letzten Erschütterung eines letzten Rätsels rührt ihn dieses an: daß sie in der Erde ruhen, und er über ihr weilt. Und mit der über-

menschlichen Kraft des vom übermenschlichen Rätsel Berührten beschwört er diese Erde, ihm ihre Pforten zu öffnen. Die märchenmäßig gesehene Figur der Bergkönigin, in der ohne viel Umschweife und in der angemessenen kindlichen Form das Wunder der Erde ausgedrückt ist, schließt den Fragment gebliebenen Entwurf ab.

*

Das Bild des heimkehrenden Elis scheint metaphorisch eine innere Epoche abzuschließen, eine neue und die letzte zu eröffnen.

Der heimgekehrte Ahasveros hat sich zu sich selbst gefunden: zu seiner Berufung. Mit seiner eigenen gesamten Existenz hat er den Begriff des „Provisorischen" zumindest in sich hergestellt.

Diese Wiederherstellung des Provisorischen aber ist nichts anderes als die Wiederherstellung des Augenblicks, der Gegenwart, der Unmittelbarkeit, der Realpolitik des Lebens, der Anschauung, der Konzentration aller dichterischen Kraft im Auge. Das Auge ist das auserwählte Organ des Provisorischen: denn es vermittelt den Begriff der Verwandlung. Der neueste Hofmannsthal ist vor allem Augenkünstler.

Von großer Vollkommenheit ist die Sensitivität dieses Auges. Sie erblickt überall jenes zauberhafte Etwas-mehr und nicht Zu-viel, das ganz genau die Zeichnung ist und nichts anderes.

Denn was ist „Zeichnung"? Zeichnung ist, etwas beiläufig ausgedrückt, ein Aperçu zur Wirklichkeit. Der Begriff der Zeichnung, und keine andere künstlerische Ausdrucksform außer dieser, wird präzise bezeichnet durch jene Definition der Provisorität, wie wir sie oben gegeben haben: Die Zeichnung ist die durch den Augenblick eines Kunstwollens und Kunstwerdens augenblicklich geforderte Antwort. Und so ist denn die Zeichnung, genau gesagt, jener Einfall zur Wirklichkeit, ganz genau jener augenblickliche Einfall zur Wirklichkeit von Sekunde zu Sekunde, dessen das Kunstwerk zu seiner

transzendentalen Wirklichkeit als Kunstwerk der augenblicklichen Wahrheit und Weltharmonie bedarf.

Doch ebenso stark, wie die Sensitivität dieses Auges, ist auch die Klugheit dieses Auges. Die letzten Essays sind nichts anderes, als gesehene Situation, gesehene Beziehung des Menschen zum Menschen, wenn sie von Menschen, des Staates zum Staat, wenn sie von Politik sprechen; nichts anderes als gesehenes Kunstwerk, wenn sie das Kunstwerk analysieren. Überall scheinen sie ganz genau und unbestreitbar das entscheidende r a t i o n a l e Aperçu zur Wirklichkeit zu sein, in demselben Sinne, in welchem das Zeichnerische das entscheidende ü b e r r a t i o n a l e Aperçu zur Wirklichkeit ist.

*

Kunstwerke, Kunstwerke: wir haben über sie gesprochen. Doch eine Vision steht hinter ihnen; und eine Vision steht für den, der zu lesen versteht, hinter jedem unserer Worte. Es ist die Vision von Agur, dem Sohne des Jake, die Vision der „Wege und Begegnungen".

Hier ist alles vereinigt zu einem Bilde von unvergleichlicher Großartigkeit: alles, restlos.

Wer ist Agur? Aber wir wollen nicht antworten. Wer vermöchte zu antworten!

Ist er das Suchen selbst, jenes Vorwärtsgetriebenwerden nach einem Fernen, Unauffindbaren? Ist Agur das Suchen nach Agur? Ist Agur der ewig Ferne, der zum Ab- und Aufbruch befiehlt, der die Wanderung befiehlt? Denn er kennt ja das Geheimnis der Wege, er kennt das Geheimnis der Bahnen. Und er ahnt das Geheimnis des Paradieses, da er das Wunder des Vogelfluges ahnt, das Wunder der höheren Ordnung, jener Ordnung, die den Schwarm der Vögel ordnet, die dem Schwarm der Vögel zu fliegen befiehlt. Aber das Geheimnis dieser Ordnung ist zugleich das Geheimnis jener anderen, höheren, nach der die Sterne sich bewegen und die Gedanken einander befruchten.

Wer ist Agur? Ist er „Das Geheimnis der dunkelsten Träume, thronend bei dem Gedanken, die ich hinter meinem Rücken je gedacht habe?!“

Wer ist Agur?

Aber es gibt vielleicht nur eine Antwort — wenn wir diese Antwort überhaupt als Antwort gelten lassen wollen: Agur ist die offene Frage.

MARTIN BUBER

von

Alfons Paquet

Auf der Stufe des Mannesalters steht der klein gewachsene blasse Mann, dessen Äußeres gepflegt und europäisch ist, dessen Auge und Bart den östlichen Menschen verraten und an Männer erinnern, die „dort" in Pelzmützen und langen Kleidern durch enge Gassen gehen. Martin Buber steht da als der jüdischste unter den deutschen Philosophen der Gegenwart, ein Meister des an der Sprache Fichtes und der Romantiker, an der Sprache Luthers und der Mystiker geläuterten und zur Kraft gewordenen Wortes, ein Sender und Beherrscher von Gedanken aus der Tiefe der Überlieferungen und aus der Echtheit des Verwirklichten, die in ihrer Zusammenfassung einer durchaus spezifischen Welt angehören und doch niemals ganz aus der Einheit und Zeitlosigkeit allen Erkennens, dem Mutterboden des Philosophischen und des Dichterischen, entgleiten. Siehe da, dieser Schriftsteller, der zu seinen Lesern mit einer Eindringlichkeit redet, die lange nicht erhört war, spricht zugleich zu einem besonderen Volke, er selber ruft dieses Volk aus allen seinen unklaren Vermischungen hervor, er zeugt in diesem Volke ein Bewußtsein seiner selbst und erschließt ihm den Sinn und die Bestimmung. Aus der Stimme des Blutes weckt er die Stimme des Geistes, durch die Stimme des Geistes weckt er das Blut. Er steht bezaubernd auch vor jenen, die nicht zu diesem Volk gehören. Wann ist in der deutschen Überlieferung der Primat der Idee so stark verfochten, wann der von Herder eingeschlagene Weg zur Erforschung des Menschlichen mit solchem Schwunge neu beschritten worden? Dem deutschen Schriftwesen verdienstlich anzugehören, auf europäischem Boden zu gelten, über das einseitige Spezialistentum erhaben zu sein und doch die Methode der Arbeit vollkommen zu beherrschen, und über dieser gleichsam statuarischen Rolle ein Teil der Bewegung seiner

Zeit zu sein und selbst den Rahmen zu ziehen für die tiefere Bedeutung dieser Bewegung: Ist hier nicht eine Persönlichkeit, die sich schicksalhaft erfüllt? Verwegenste Fiktion und sicherste Wahrheit zugleich, der Satz, daß ein Mann fehlen würde, stünde nicht derselbe Mann gerade an der Stelle, wo er lebendig wirkt und wo der Ernst seines Antlitzes den vielen Gesichtern der Unruhigen zugewendet ist. Denen, welche die Not verspüren und die Last der Zeit auf sich genommen haben, wird seine Beredsamkeit oder sein Schweigen, beides, zum Trost und zur Bedeutung.

Nicht wenige von Bubers Ansprachen und Aufsätzen werden auch in jidischer, tschechischer, polnischer und ungarischer Sprache gelesen. Soweit es Juden gibt, wird sein Wort gehört. Doch zugleich ist dieser Schriftsteller, der aus dem Erlebnis des Ostens herkommt und zur Stimme und zum Dolmetscher des Ostens für das Abendland werden will — ich wüßte keinen, der es so strömend wäre —, fest eingewurzelt in die deutsche Sprache, in das Mark und Geheimnis des reinsten Wortklanges. Brennender und schlichtender Geist, vermählt er sich mit der Weisheit des deutschen Wortes, und aus der Erfüllung dieses Wortes mit der Bildhaftigkeit und rhythmischen Kraft des semitischen Genius entsteht der Stil Bubers in seiner zuweilen abgründigen Klarheit, in seiner zarten, glimmenden Gewalt, in seinem Feuer der Beschwörungen. Aus dem Dichterischen kommt diese Sprache, am vollkommensten ist sie in den Legenden, die der östliche Mund erzählt, in der Legende des Baalschem, in den Erzählungen des Rabbi Nachman, in der Gestaltung eines magischen Seins, im Überschreiten der Schwelle zwischen Märchen und Gotteswort.

Die deutsche Sprache ist Muttersprache fast aller Juden, auch heute noch, wo viele von ihnen sich Deutschlands nicht erinnern. Sie zehren noch von der Sprache des Volkes, das die Vorfahren in stolzen Tagen des Glückes, in furchtbaren Tagen der Verstoßung durchwanderten. Es gibt Begegnungen unter Völkern wie unter Menschen, mag auch jedes einsam

und einzig sein in seinem Geist und in seiner Formel. Es gibt familienhafte Vermischung zwischen einzelnen, die wieder auseinander gehen, einander vielleicht immer fremd bleiben trotz aller gewesenen Nähe, und dennoch niemals die Spur der Begegnung ganz auswischen werden. Dieser Art ist die Begegnung zwischen dem innersten der europäischen Völker und dem jüdischen Volke. Begegnung, Ähnlichkeit und Fremdheit der Schicksale und der Geister, schmerzhafte Begegnung voll krankhafter Süße, voll panischen Sträubens, Begegnung und Verzicht im Erliegen und im Triumph der Überwindung; Begegnung, die ewig Vergangenheit und ewig Zukunft ist, tausendfach besiegelt durch festlich gedeckten Tisch und durch trübe Grablegungen. So ist die deutsche Sprache in die jüdische Seele eingegangen und wird von ihr verwahrt, tausendfach zerknittert, bitter und hart geworden, doch in ihren Knorren und Verkümmerungen noch zarteste Säfte, edle Zärtlichkeit bewahrend, die ungeschriebene Sprache der jüdischen Mutter und des Knabenlehrers in der Kälte und düsteren Verlassenheit der polnischen Landstadt. Jidisch, — dieses Stiefkind der deutschen Sprache, entstellt, und doch voll ungeheurer Kraft auf der Bühne des New Yorker Ghettos, vorletztes Verständigungsmittel zwischen unzähligen Juden, die einander fremd geworden sind in allen Fremdheiten und Wandlungen des zweitausendjährigen Galuth. Es ist, als sei Buber in seiner Meisterschaft des Wortes irgendwie ein Merkstein dieser Begegnung, als bezeuge er stärker als Mendelssohn, glücklicher als Heine, einen Abschied und zugleich die ewige Verbindung, sternhaft glänzend in dieser Begegnung, sei es abendlich oder morgendlich. In der entschlossenen Hinwendung zu seinem eigenen Schicksal senkt nun dieses Volk das Wort des Ostens in die eigene Seele, aber auch in die deutsche; so nimmt es an der großen Wende der europäischen Geschichte seinen tätigen Anteil doppelt und erfüllt in dieser Verdoppelung den Dank oder auch die Rache. Dieses östliche Wort gestaltet irgendwie auch die deutsche Seele, die bis zu diesem Augenblick dem Westen verfallen war, diese durch Rom zivili-

sierte und imponierte Seele, die den Gewalten der Technä bis an den Rand des Unterganges verloren scheint. In dieser Zeit der Verirrung und des Sturzes der alten Götter und des Emporsteigens der großen Frage steht hier, vernehmlich, in unserer Sprache und nicht in der Redeweise einer abgezogenen Theologie einer, der aus den Schatzkammern der Könige, der Sänger und Propheten seines Volkes die Schätze funkeln läßt und aus der Sendung seines Volkes hervor aufruft zur Einheit, zur Tat und zur Zukunft, noch einmal Sendling des bildlosen Gottes gegen die Welt der zum Menschenabbild gemachten Götter, Rufer des Wortes: „Eins ist not!“ Er verheißt den Kampf, die Erfüllung und die Hingabe an die drei Gewaltigen: Jehovah, den Einheitsgott, Messias, den Träger der Zukunft, und Israel, den um seine Tat ringenden Menschen. Mit diesen Zauberworten rührt er an alle, in denen die Botschaft des antiken Judentums bis in unsere Zeit christlich nachwirkt.

Ich fand vor einigen Jahren im Nachlaß eines Sinologen ein paar kleine vergilbte Schriften Salomon Bubers, des Großvaters von Martin Buber. Der alte Lemberger Gelehrte, dessen Gedächtnis der Enkel später durch die Darbringung der Geschichten des Rabbi Nachmann wieder erweckte, hatte mit jenem in China wohnenden Gelehrten Briefe gewechselt; ihn beschäftigte das Rätsel der Juden von Kaifông in Honan, deren auf Steintafeln hinterlassene Dokumente zu den Merkwürdigkeiten dieser merkwürdigsten chinesischen Provinz gehören. Hier folgte der im Abendland wohnende Gelehrte jener jüdischen Selbstbejahung, die ihn antrieb, die letzten Verzweigungen seines Volkes, die letzten Spuren eines verwaisten und verdorrten, vielleicht in frühen Zeiten aus Persien nach China geflüchteten jüdischen Zweiges zu verfolgen. Was Martin Buber tut, vollzieht sich in der Ausdehnung dieser ahnungsvollen und zur Position drängenden Wesenheit. Aber es ist nicht mehr das Nachspüren verwischter Fußstapfen im Staube, sondern das reine Verspüren geistiger Affinitäten, das Hinabsteigen in die Tiefen der Lehre

und der Einheit Asiens. Diese Einheit liegt vor uns als das auf diesem Wege Gefundene. Der abendländische Jude, der ihn zu Ende geht, empfindet ihn als Heimkehr. So ist Buber als ein Bauender in die Reihe derer eingetreten, die den Geist und die Botschaft Asiens an unserem Denken ausrichten; an Treue, Hingebung und Sorgfalt wetteifernd mit dem Buddho-Übersetzer Karl Eugen Neumann, fügt er seine Gestaltungen zu denen der anderen Sinologen, welche die rätselvolle Erfahrenheit Chinas vor unsere europäische Wirrnis traten. Aus seiner Herkunft, der jüdischen Mystik, dieser anarchischen kosmischen Verbundenheit mit dem Göttlichen, tritt er als ein Mittler zu uns durch das, was uns gemeinsam ist, die Sprache. Wie er die Legenden der Chassidim sammelt und aus gesammelter Seele neu hervorbringt, so daß durch sie die Gestalt ihres fast unbekannten ersten Urhebers auf diese Erde zurückgerufen erscheint, so redet durch ihn der Geist des Tschuangtse, so erzählt er die dämonisch durchwehten chinesischen Geister- und Liebesgeschichten. So auch erläutert er an den Worten Inbrunst, Dienst, Ahndung und Demut den Sinn der chassidischen Lehre. Das alles ist östliches Wehen über der Tiefe, Zaubermacht des Ostens durch die Sprache ihres lehrenden Dieners. Unsere Zeit ist ein Hinschreiten auf die Urworte. Der äußere Weg Bubers prägt sich aus in der Wahl seiner Arbeit an den drei Erscheinungen des Wortes. Jede dieser Erscheinungen, die Rede, die Lehre und das Lied, ist uns durch ihn am besonderen Beispiel aufgegangen, so in seiner Vorrede zu den „Ekstatischen Konfessionen" der indischen, anatolischen, frühchristlichen und mittelalterlichen Seher, in seinen Geleitworten zu den chinesischen Lehrern und in seiner Bearbeitung der Kalevala, des Nationalepos der Finnen. Seine Untersuchungen dringen in das Seelengeheimnis der Völker, seine Sprache schöpft bei diesem Hinabsteigen zu den Quellen auch für sich selber Kraft.

Dieses innige Weilen in den Tiefen des Gefühls der geisterhaften Anmut wirkt auf die Schreibweise Bubers auch da zurück, wo ihn die Wege des Denkens zum Ab-

strakten führen, wo die Mahnung, die Weckung oder auch die Tendenz ihn ergreift. Die Gespräche der Sammlung Daniel erscheinen das Reifste, was sein eigenes Denken bisher hervorgebracht hat, vielleicht als der Ausgang, von wo Buber seiner eigentlichen Bestimmung entgegenschreitet. Das Wort hat das Beherrschte, Frische und Zwingende, den Reichtum der Beredsamkeit, die äußerste Verfeinerung, zuweilen auch die Blässe der Rückkehr aus dem Unirdischen, die Blässe der Anstrengung und der Verzehrtheit, die Blässe der entrückten Forderung.

Es ist Ungeheures, was Buber von seinem Volke fordert. Er verlangt von ihm, Apostel und Mittler des Ostens, Vorläufer Asiens in der abendländischen Menschheit zu sein. Diese Forderung macht Scheidungen, schneidende Worte notwendig; sie macht Klarheit notwendig über den Geist, der als die Genialität und Einzigkeit Asiens verstanden wird, aber auch über das Wesen des Juden, den Buber aufruft. Sein Buch über den Geist des Judentums beginnt mit einem Hinweis auf Goethe, Herder, Novalis und Goerries, die wußten, daß der Orient die Einheit ist. Die in den beiden Bänden der „jüdischen Bewegung" gesammelten Aufsätze sind Ausdeutung und Festigung dieser Position. Die schweigende und unterirdische Kraft dieser Bewegung ist der messianische Glaube an die Zukunft. Dem Zionismus, der geistig außer Frage, aber in seiner sozialen Auffassung in die vordersten Kämpfe der Zeit verwickelt ist, gibt Buber in diesem Glauben die Verbindung nach rückwärts und vorwärts, die Religion. Der Zionismus hat in zwei Jahrzehnten die ersten, taumelnden, unerhörten Schritte zu seiner Verwirklichung getan, er hat seine ersten zähen Setzlinge in den Boden des alten neuen Landes eingesenkt. Nachdem er nun die dramatischen Prüfungen, Wechselfälle, Fügungen und Windstillen der Kriegszeit überstanden hat, muß er sich scheiden von dem Zionismus der Spekulation, der Kompromisse, des westlichen Prestiges und der rationalen Technik, von all dem Ungeist, der selbstverständlicher und anmaßender

Mitläufer ist, wo immer es sich in dieser Zwielichtzeit um Verwirklichungen handelt. Buber steht im Kampf um die Form des Zionismus. Ohne die Organisationsentwürfe Herzls zu verleugnen, fordert er Besinnung auf die Idee. Es steht diese Idee in Gefahr, zur politischen Methode, zur machiavellischen Praxis zu verderben. Buber findet seinen letzten Antrieb in dem Elend der östlichen jüdischen Volksmassen, in dem seelischen Leid der in der westlichen Zerstreuung lebenden Juden und in der fast unüberbrückten Trennung zwischen dem Östlichen und dem Westlichen. Aber er findet seine Erfrischung und Stütze in denen, die wirkliche Siedler im Heiligen Lande geworden sind, die mit ihrem Schweiß die steinige Scholle getränkt haben und, wie der Gemsenjäger in Schillers Gedicht, mit ihrem Blut am schmalen Felsen kleben. Aus seiner engsten Verbundenheit mit der intellektuellen Krise der westlichen Judenheit stammen seine Aufsätze zur jüdischen Bewegung, aber aus seiner stolzen Liebe auf das neu entsprossene jugendliche Volkstum der Juden in Palästina stammt das Buch Jiskor, ein Buch des Gedenkens an gefallene Wächter und Arbeiter im Lande Israel, ein Kriegsbuch und eine Denktafel, errichtet von den Freunden für eine Anzahl einfacher, einsamer und tapferer Jünglinge und Männer, die als Pioniere und Soldaten ihres Volkes in Palästina starben. Die Seele dieser jungen Menschen, der besten, war schwer zugänglich; es waren kaukasische, amerikanische, russische Einwanderer; nur vom Judentum her waren sie zu verstehen, Heimatlose, die in ihrer Heimat das Grab fanden, doch anders als die Alten und Kranken, die in überlieferter Frömmigkeit nach Palästina wandern, um dort zu betteln und zu sterben. So tritt Buber aus dem Schauen heraus in die Tat, so nimmt er teil an dem erregenden Problem, und sein Buch über die jüdische Bewegung schließt mit der Ansage des zweiten Stadiums der asiatischen Krisis, der beginnenden Auflehnung.

Buber hat es unternommen, das besondere Wesen der jüdischen Religiosität aus dem Schutt, mit dem es Rabbinismus

und Rationalismus bedeckt haben, herauszulösen. Er hat das bei vielen Gelegenheiten mit der Bildhaftigkeit des Gleichnisses, mit der Schärfe des Wortes getan. Er hat zugleich das gebieterische und demütige Werk unternommen, den jüdischen Nationalismus zu gestalten, ihn vor den Gefahren des alten Nationalismus zu warnen, der in Europa dieses Trauerspiel der Selbstzerfleischung zur Folge hatte. Er hat damit auch denen, die, ohne Juden zu sein, seinen in der Öffentlichkeit gesprochenen Worten folgen, einen Dienst erwiesen. Denn dieses sind die Probleme der Völker überhaupt, und die Lehren, die gezogen werden, sind Erkenntnisse, die aus der Tiefe aller Nöte hervor nach Gestaltung rufen.

So ist Buber ein Teil jener erregenden Kraft, die das Leben der ganzen heutigen Gesellschaft ergriffen hat und eine Umwälzung fordert. Er ist Bundesgenosse jener dogmenlosen Bewegung, deren neue Keime überall verspürt werden, auch er ist erfüllt von den deutenden und prophetischen Kräften dieser vorgedeuteten und geweissagten Endzeit. Daniel ist sein Sinnbild, das unsere ist Johannes. Indem er an seiner Stelle, in seiner nationalen Selbstgebundenheit als Jude, doch in einer Selbstentbundenheit des Gedankens, die allweltlich und evangelisch ist, den Beruf des geistigen Menschen erfüllt, schafft er mit an der Atmosphäre, in der wir leben. Indem er auf das Gesicht Asiens hinweist, erfüllt er eine jüdische und eine deutsche Sendung.

Die Stelle, die Martin Buber im Judentum unserer Tage, im Strom und Gestaltwandel der Ideen einnimmt, ist bezeichnet. Es bedarf nicht seines wiederholten und oft betonten Hinweises auf die Originalität des jüdischen Beitrages in der großen Verbundenheit der Geister. Das Schauen der Einheit gibt in den höchsten Augenblicken seinen Worten Erhabenheit. Auf die Einwände einzugehen, die innerhalb des Judentums und von außen her Buber entgegengehalten werden, ist nicht die Absicht. Es sind die Einwände des liberalen Humanitarismus, die Einwände des formalen Nationalismus, die Einwände des religiösen Konservativismus. Die letzteren,

zuweilen mit einer pathetischen Leidenschaft verfochten, steigern sich bis zum Ingrimm des empörten Blutes; dennoch wird auch hier die Sendung nicht in Zweifel gezogen. Buber setzt sich zuweilen mit diesen Einwänden auseinander, am nächsten wohl in seiner Schrift „Der heilige Weg", tiefer und schicksalhafter in seinem „Weg zum Chassidismus", einer kleinen Schrift, die sparsam einiges Biographische enthält. Man hat der Buberschen Richtung wohl den Namen des Neuchassidismus gegeben. Es ist ein Name. Ich weiß nicht, ob er glücklich ist, denn ich glaube nicht, daß ein abgeleiteter Begriff genügt. Was sollen wir im Westen unter dem Chassidismus verstehen? Was verstehen wir unter der Mystik vergangener Jahrhunderte? Wir sind ihr historisch fremd; nur aus der Mystik unserer Zeit hervor können wir sie begreifen. Wie kann Neues entstehen aus einem Östlichen, das der Westen nur peripherisch verspüren, nur in seinem Nachgeschmack noch schmecken, aber nicht mehr kernhaft erfassen kann? Die Frömmigkeit der Väter ist uns fremd geworden; die Gestalt des Gerechten haftet für uns noch allzusehr im theologischen Zusammenhang; die Mahnung zum Gesetz vermag uns nicht zu den Riten und zu den Übungen zurückzurufen. Wie dieses für uns alle gilt, so gilt es sicherlich für den Juden. Doch aus der Orthodoxie hervor tritt wohl Buber am stärksten die ungeheure Enttäuschung entgegen, daß der aus einer schwer und schicksalhaft durchrungenen Blutverantwortung heraus erwartete Künder der Zukunft das Gegenteil von dem tut, was er nach der Vorstellung des Alten Bundes tun sollte; denn er hat, wie alle, die sich lossagten, den Kampf um die Selbstberufung aufgenommen und die Schranke ein für allemal durchbrochen. Die im Bann Gebliebenen wissen es aus dem Schicksal dieser Zeit, wie die konsequente Fortsetzung des Kampfes um die Selbstberufung im Geist immer mehr zur inneren Vereinsamung und Verödung führt. Sie haben das Recht ihrer Ahnung, aber sie haben nicht das Wissen von der Gemeinschaft in einem neuen Bunde, in den der Mensch nicht hinein-

geboren wird, er vollziehe denn seinen Eintritt im Symbol des messianischen Blutopfers.

Wir alle werden nach einer Jugendzeit des Schweifens und des Irrens, nach einer Zeit des Sträubens gegen Gott und der unerhörten Aufnahme des Göttlichen, die der Kosmos aus der Schönheit und Weisheit des Natürlichen und aus dem ewigen Zerfall des Entstandenen in uns hineinsenkt, nach dieser unerhörten Befruchtung, die ästhetisch erhebend ist, aber unser ethisches Gehäuse zu sprengen droht, endlich auch Dieses finden, was das Gesetz des Lebens fordert: den Halt. Wir werden älter, am Ende unseres Weges steht eine Denksäule, die Erfahrung. Sie ist noch ohne Inschrift. Es ist wahr, die neue religiöse Form ist noch nicht gefunden, wir sind im Religiösen formlos, von den Geistern noch zu sehr bedrängt, wir messen unsere Innerlichkeit mißtrauisch, in unaufhörlichen Peilungen. Wir fliehen die Erstarrung, wir scheuen das Verweilen. Aber auf eine neue Tat, auf ein plötzliches Gerinnen vorbereitet, spüren wir uns doch selber schon als Widerstand im Strom des Gesellschaftlichen. Uns allen, Heiden, Christen und Juden, wo wir aufrichtig sind, ist das gemeinsam. Von den Frommen wird Buber Substanzlosigkeit vorgeworfen; auch der Vorwurf trifft uns alle; Buber selbst charakterisiert irgendwo die jüdische Seele mit diesem Wort, und er scheint da die Frommen nicht auszunehmen; im reinen Denken hebt sich die inhaltliche Bestimmtheit auch ihres Handelns auf. Nach dem Vorwurf dieser Frommen begleitet das Element des Genusses allzusehr die Erkenntnis des weltlich Suchenden. Von hier ist es nur ein Schritt zu dem Vorwurf der Beziehungen zum Christentum, das den Strengen und Gesetzestreuen ein Greuel und eine Mißgestalt ist. Beziehung, ja, ist vorhanden, doch ohne Fühlungnahme, Beziehung immerhin, die den abergläubigen Schreck vor der nazarenischen Bewegung ebenso überwunden hat, wie vor dem Frömmigkeitserlebnis eines heiligen Augustinus, eines heiligen Franz, eines Luther oder Kierkegaard. Was am Christentum nicht Judentum ist, das ist unschöpferisch, aus tausend

Riten und Dogmen gemischt, und damit wollen wir nicht Fühlung nehmen, sagt Buber in seinen Drei Reden. Ein fast bewußtlos kühner Satz. Nur jene unhistorischen Christen mögen ihm zustimmen, deren Christentum in Riten und Dogmen nicht verwirklicht ist, oder jene unterirdischen Historischen, in denen das Ressentiment gegen Rom so stark ist wie die Ablehnung des Wittenbergischen Kompromisses. Ist es aber nicht das Recht des Juden, Jesus und Paulus so zu sehen, wie die Tradition des Dogmas sie nicht ansieht, als zentrale Gestalten der jüdischen Geistesgeschichte? Hier ist bei Buber, der sich wie Moritz Friedländer zu den Essäern hinkehrt, der als Seelenkundiger die Antriebe, die Sehnsucht und die Leiden seines Volkes singt, die Stelle, von der wir fühlen, daß sie entweder Bruch oder Brücke ist. Hier ist nur Schweigen möglich. Das Beiseitelegen der überlieferten Bindungen ist es, was hier auch den Christen tief berührt und auch ihm zuredet, sich vom Alpdruck des Unfruchtbargewordenen frei zu machen. Vielleicht kann die Lösung dieser Frage nur vom Boden Palästinas kommen, den der wiederkehrende Fuß betreten hat. Vielleicht ist hier nicht nur die Schwelle für den Fuß, sondern die Achse des Rades. Noch einmal, alle Gründe der Ablehnung abgebrauchter Formen ruhen in dem problematischen Wesen dieser Zeit überhaupt; dem Juden, der neben seinem Besinnen die Einkehr in dieses Land, die Rückkehr auf den Schauplatz der frühchristlichen Bewegungen vollzieht, kann keine der späteren kirchlichen Deutungen Genüge tun. Er nähert sich aber der Frage des Schöpfertums, er steht in der Tat, und er sucht die Gnade. Alle geschichtliche Größe, prunkende Roheit, äußere Macht des Christentums in zwei Jahrtausenden müssen vor ihm zu einem Schaustück werden, in dem die Agonien der Heidenwelt nachwirken bis auf den heutigen Tag, wo das Gebäude im Donner seiner Hohlheit zusammenstürzt.

So scheint es in der Tat, als stünde Buber im Vorhof. Das Tor zum Tempel bleibt ungeöffnet, die letzte Forderung uneingelöst. Auch der Vorhof ist noch ein Teil des

Exils, des Ausgestoßenseins des Menschen, der vom Baum der Erkenntnis gegessen hat. Am neueren Menschen wiederholt sich so das uralte Gleichnis. Buber wird uns trotz seiner selbst zum Abbild des dem Schicksal der Zeit unterworfenen, doch nicht mehr unterwürfigen Menschen; er teilt seine Gewalt und seine Schwäche; wie, wenn die Echtheit in beiden, in der Gewalt und in der Schwäche, das wertvollste an ihm wäre. Dies ist sein Teil an der geschichtlichen Aufrollung der Judenfrage, die wir Heutigen erleben; beides, Gewalt und Schwäche, ruft die Krisis unserer Zivilisation herbei und steigert sie, die asiatische Krisis, die uns ängstigt und entzückt in einem. In ihr ist das Erwachen des europäischen Menschen zur Welt, er selber ist Werkzeug und Sinnbild der Orientierung. Buber im besonderen ist Werkzeug und Sinnbild der operativen und heilsamen Tatsache der neuen Konsolidierung und Konstituierung des Jüdischen im Bereich des Denkens und damit auch des deutschen Denkens. Er ist den einen ein Zeichen des Kampfes, den anderen ein Zeichen der Einigung.

Im Vorhof zu bleiben, — hier droht, trotz ungemeiner Leistung, die Gefahr, die Tragik des Schriftstellers. In Zeitaltern, die keine Könige und keine Priester haben, ist wohl der Schriftsteller der Träger der Verantwortungen, des Ruhmes, wie der Schuld. Aus dem Ungeweihten hervorgerufen, hat er das Erbe angetreten; da die anderen schweigen, kommt aus seinem Munde der Ruf zur Bereitschaft. Aber die Verantwortung des Schriftstellers ist ewig umschattet von demselben Subjektivismus, aus dem hervor sie wach wurde, von derselben Leidenschaft, die aus allen Gefällen der Zeit prophetisch aufflammt. Diese Leidenschaft bringt Situationen zur Reife, sie selber verharrt in der Trauer des Nochnicht. Ganz richtig, ihr, die ihr den Erneuerer ahnt und die Umwälzungen fürchtet: hier brennt das Erlebnis des Ostens wie eine oft überhelle Flamme; sie ist dünn und flackert zuweilen, ihr fehlt die strengste Bindung, die bindende Strenge. Aber der Wert der Bindung, die ihr hartnäckig fordert, ist nichts gegen die Gewalt des unerhörten

und unzähmbaren Anrufes, hier und nicht bei euch ist das unum necessarium, heute und immer wieder. Wer von euch vermöchte als Gebundener diese Erinnerung und Festigung zu schaffen? Wer von euch diese Wässerung des Welken, Aufrichtung des Gebrochenen, Lockung der Zerstreuten und Geschlagenen, Bekräftigung des Gewagten? Laßt seinen Pflug das alte Feld verlassen und um das große Brachland schweifen. Seine Grenzziehungen sind oft nichts als eine schmale Furche, sie verlieren sich zuweilen in das Unsichtbare, dennoch haben sie Weite und Bestimmtheit. Niemals wäre euch, den Strengen und Eifernden, dieses gelungen: das Volk zu rufen. Denn es fehlt euch die Jugend und die Macht über die Jugend. Wo bei euch das Ehrwürdige steht und in seiner Aufgabe alt und nicht müde wurde, da ist bei jenen Erneuerern die Gewalt des schöpferischen, wiedergeborenen Worts. Es kann die Anklänge an die Sprüche der Väter nicht entbehren. So gibt Buber in einer bedeutenden Rede über Jugend und Religion, die mit dem Worte Cheruth: Freiheit überschrieben ist, als ein Suchender und Sehnsüchtiger vor einer suchenden und verlangenden Jugend die Darlegung seiner selbst, die nichts anderes ist als eine Darlegung erworbener Freiheit und zugleich einer ehrfürchtigen und unbefangenen Stellung zu den Denkmalen der religiösen Überlieferung, zum Glauben und zu den mythischen Bräuchen der jüdischen Volksmassen. Niemals würden Gebundene es vermocht haben, so zum jungen Geschlecht zu reden, so dieses jüngere als das Geschlecht der Wende anzusprechen. Aber hier ist unter den Unruhigen kein strafender, sondern ein ausgestreckter, weisender Arm.

Unwägbare Tat des Schriftstellers? Den Schriftsteller umgibt ohne Grenze ein lebender, nie ganz gekannter Kreis der Hörer, eine Versammlung, die ständig auseinandergeht und sich ständig erneuert und in ihren Trägern, wer weiß wie eng, mit der Wirklichkeit verknüpft ist. Die Wirkung des Lehrenden auf wenige bekannte Menschen, die sich seine Freunde und Schüler nennen mögen, ist nur da, um diese Wirkung zu verstärken und vielfältiger zu machen. Das ist der göttliche,

vorherbestimmte Stand des Denkers in der Welt. Ihn trägt die Freude, die Zustimmung, aber auch der Zorn der andern. Dem Denker haftet auf seinem Weg wohl sehr der Staub und die Erregung des Weges an. Er ist nicht der Priester, der ausgeruht in Festgewändern den Gereinigten erscheint. Aber der Denker rüstet die Feste, die die Kommenden feiern werden. Er weiß um den Grundriß des Baues, seine Hand spielt mit dem Schleier, der Vormittag ist seine Stunde. Der Priester ist später das Zeichen des Fertigen, bange Festigkeit der Höhe und Abstieg.

Zwischen der unendlichen Skepsis und der schöpferischen Größe der östlichen Betrachtung und den Wegen der Tat steht Buber, problematisch und deutbar zugleich. Leises Wesen, doch glühende Inbrunst, zarte Hand, doch unerbittlicher Wille; künstliches Werk, doch echte Kunst; Mann der Ratio und der wissenden Politik, und fern von diesem, im Unbedingten. Er führt das Werkzeug, ohne ihm zu erliegen. Die Gleichung zwischen den beiden Äußerungen des einen Wesens liegt in der Unentrinnbarkeit der Aufgabe, in der Unvergänglichkeit des Volkes, in der jenseitigen Bestimmung. Dieser Bestimmung zu dienen, ist messianischer Glaube. Das ist jüdisch, doch auch mehr als jüdisch. Das ist deutsch, doch auch mehr als deutsch. Die Männer, die ihr Werk in diesem Glauben tun, sind es, die das Zeitliche aus dem Staub erheben und die Lippen der Kreatur entsiegeln.

ELSE LASKER-SCHÜLER

von

Meïr Wiener

Aufschlußreich, für das Verständnis der Gedichte von Else Lasker-Schüler[1]) unerläßlich ist es, der Ursache nachzugehen, warum sie als besonders jüdisch empfunden werden, so daß es Peter Hille[2]) veranlassen konnte, in Lasker-Schüler „d i e jüdische Dichterin" zu sehen.

Zunächst wohl äußerlich die ofte Verwendung von Tropen, Bildern und Gleichnissen, die uns „orientalisch" anmutet; nur der Morgenländer[3]) gibt seinem Entzücken in Tropen und Bildern Ausdruck (Hohelied, Lyrik der Perser), und die Gedichte der Lasker-Schüler sind lauter Entzückungen. Auch abendländische Dichtung bedient sich der Bilder, aber nur der Anschaulichkeit wegen; wo es in der Iliade gilt, bei Schilderung von Kampf und Getümmel, Leidenschaft in Form zu bändigen, wird ein beruhigendes, Anschaulichkeit fördernden Gleichnis entfaltet. Nicht so die morgenländische Lyrik. Ihr Bild, ihr Gleichnis soll nicht veranschaulichen, nur Symbol sein, schönes Symbol. Nicht soll ein Geschehen mit Hilfe eines vertrauten Vorganges enthüllt werden, sondern in prächtig gestickte Schleier verhüllt „durch die Blume" sprechen. Sie ringt nicht mit dem Ausdruck um Begreiflichkeit, dies ist nicht wie im Westen Hauptstreben, im Gegenteil wählt sie eine durchaus persönliche „Blumensprache", damit die Erlebnisse

[1]) Wie für die Entwicklung der neueren deutschen Lyrik überhaupt, an der sich Juden so rege und schöpferisch beteiligen.

[2]) Geleitwort zu den gesammelten Gedichten von Else Lasker-Schüler, im Verlag der weißen Bücher in Leipzig.

[3]) Unter „Orientalen" sind hier neben den Semiten jedenfalls auch die Perser und Inder gemeint, unter „Okzidentalen" die Träger der europäischen Kultur, sofern sie die Erfüllung der griechischen ist.

Unbeteiligten nicht nackt bloßliegen[1]). Das abendländische Gleichnis erklärt, rationalisiert, wie sonst alle westliche Geistestätigkeit; das morgenländische verhüllt persönliches Geheimnis. Dort dient es zur Veranschaulichung, darum ist das Vergleichsobjekt gleichgültig, wenn es nur auf die erstrebte Eigentümlichkeit des Darzustellenden hinlenkt, hier sollen die Tropen schmücken, darum muß das Vergleichsobjekt selber schon an sich als Symbol Wert haben, Gehobenheit nur noch steigern; es selber soll schon „ergreifen". Beispiel: das Bild vom Nachtfalter, der die Kerze umkreist, bis ihm Licht Verderben wird, aber auch Läuterung: Goethes „Stirb und werde!", bekanntlich der persischen Lyrik, der es geläufig ist, entnommen. Der Orientale will sein Erlebnis mit glitzernden Wortedelsteinen zweckfrei schmücken, er ist in einem tiefen Sinn Romantiker. (Wesentliches im westlichen „Romantismus" in Literatur und Leben ist auf maurische Anregung zurückzuführen!) Der Okzidentale schildert das Erlebnis exakt, wie es i s t, er lernte als erster Natur und Gedanken „genau" messen, so schuf er Wissenschaft. Aufs Praktische gerichtet, strebt er zur nutzvollen Wahrheit, zur Tat-Sächlichkeit. Er wünscht, nicht zu übertreiben, nicht zu verkleinern, nicht zu vergeistigen, vom Körperlichen nicht abzusehen: kurz, er erstrebt Realität. Daher die griechische Plastik im Gegensatz zur ägyptischen so ohne jedes Gedankengekräusel. Der Orientale ist mehr Ästhetiker, weil sein Denken, Erleben, Gestalten, Schildern, am schönen Zwecklosen sich ergötzt und nicht auf Praxis gerichtet ist. Daher seine Begabung für das Transzendente. Der Okzidentale im Streben zur „genauen" Wahrheit berichtigt immer wieder seine Erlebnisse, sonst wären sie für sein Tun unbrauchbar; der Orientale in seinem zweckfreien Denken schaltet nichts Überwundenes aus, weil kein Zweck ihm ein Je-Erlebtes

[1]) „Euch ist das Geheimnis des Reiches Gottes gegeben, jenen aber, die draußen sind, wird alles in Gleichnissen zu Teil, damit sie sehend sehen und doch nicht erkennen, hörend hören und doch nicht verstehen usw. (Mark. 4. 11—12.)." So deutet sich der Evangelist die Bestimmung des Gleichnisses.

entwerten kann[1]). Nur Zweckdenken fördert Überwundenes zutage. Daher der Konservativismus im Orient, der Erlebnisse häuft, nicht revidiert. Noch der umwälzende Reformator muß dem Orientalen im „Alten Bund" verheißen sein, sein Leben, Lehren und Tun müssen sich den Weissagungen der nicht überwundenen „Schriften" fügen. Entscheidende Bestimmungen, wie die von der „Gottmenschheit", sind oft unberichtigte Mißverständnisse alter religiöser Erlebnisse, hier der alttestamentarischen Begriffe vom „Gottessohn" und „Menschensohn". Der Orientale läßt sich in seinem inneren Schauen vom äußeren nicht stören, weil es stärker ist und das äußere notfalls völlig zu umhüllen vermag. Genaues Messen, Erkenntnisökonomie, wie sie am Beginn ihrer Erfüllung Bacon verkündet, alle Erkenntnis in der technischen Bewährung gründend, und das Ziel in Beherrschung erkannter Wirklichkeit verlegend, muß tiefer in der Seele der Okzidentalen verwurzelt sein. Es nur dem Zwang und der Not der Übervölkerung zuschreiben, wäre gar zu einseitig „materialistisch". Der Okzidentale muß sich in Gotteskunde vom Orientalen belehren lassen, weil sich ihm seine Gotteserkenntnis gleich im Keim durch seine messenden Berichtigungen zersetzt. Wissenschaft entsteht auf dem Weg zur Praxis, Gott offenbart sich in zweckfreier beruhigter Beschaulichkeit. Kurz: das östliche Gleichnis will weltabgewandt, in sich verschlossen verhüllen, das westliche weltzugewandt enthüllen; das erste will zweckfrei (unsachlich) schmücken, das andere zweckvoll (sachlich) entblößen.

Aus der Verschiedenheit der Bestimmung erklärt sich auch die Wesensverschiedenheit. Das orientalische Vergleichsobjekt braucht mit dem Dargestellten nicht viel Gemeinsames zu haben, wenn es nur an sich schön ist und dem Gegenstand des Entzückens schmeicheln, ihn „preisen" kann. So große

[1]) „Die Einwohner Asiens dienten einem Einzigen, weil sie die eine Silbe Nein nicht zu sprechen wußten." Dies gilt in einer Ausdehnung und Bedeutung, die Livius kaum ahnen konnte.

Bedeutung hat das Preisen im Leben des antiken Orientalen. Das westliche Gleichnis muß sachlich sein[1]). Wird eine Frau mit einer Blume verglichen, so mit einer, deren äußere Eigentümlichkeiten auch wirklich die der verglichenen Frau hervorheben können; das orientalische Gleichnis hingegen wird einfach die konventionell „schönste" Blume nennen. Worte des Geliebten mit Honig und Milch zu vergleichen, den Namen des Geliebten mit Duftöl, den Geliebten mit einem Myrthenstrauß, den Hals des Geliebten mit dem Davidsturm, ihr Haupt mit dem Karmelberg, Wangen der Geliebten mit Blumenbeeten, wird dem Abendländer schwerlich einfallen. Er wird diese Tropen überall abgeschmackt finden, und doch entnehmen wir sie dem Hohenlied, von dem Goethe (W.-ö.-D. Noten) sagt, es sei „das Zarteste und Unnachahmlichste, was uns vom Ausdruck leidenschaftlicher, anmutiger Liebe zugekommen". Der Abendländer verwendet überhaupt nur selten Tropen, weil sie die Genauigkeit eher verwirren. Bei Goethe z. B. fehlen sie fast ganz; wo sie vorkommen[2]), werden durch sie selten Gegenstände geschildert, sondern Geschehen, Vorgänge mit Hilfe entlehnter Zeitwörter und Bilder veranschaulicht, wie es in der deutschen Literatur seit Liliencron zum Unfug ausartete. Ursprünglich aber Folge der zusammendrängenden, „ineinanderkeilenden" Technik. Die Gleichnisse der Iliade wollen auch nur Geschehnisse durch andere, einfachere verdeutlichen und nicht

[1]) Unanschauliche spezifisch orientalische Gleichnisse und Metaphern finden wir im europäischen Kulturkreis nur bei den Mystikern. Die Metapher ist ein Kind des Eros, daher greift der Ausdruck erotisch mit bestimmter Extase zur schamhaft verhüllenden Metapher.

[2]) Beispiele:
„Schon stand im Nebelkleid die Eiche."
„Wo Finsternis aus dem Gesträuch
Mit hundert schwarzen Augen sah."
„Der Mond von einem Wolkenhügel
Sah kläglich aus dem Duft hervor."
An ihres Daseins unendliche Kette."
„Sorge! sie steigt mit dir zu Roß."
„Im dunklen Laub die Goldorangen glühn." usw.

Gegenstände[1]) wie die orientalischen Tropen. Das ursprünglich rhetorische Mittel der Maschal-Parabel, wie aus den Vorgänge veranschaulichenden Gleichnissen der Propheten (typisch: Jeschajah 5, das Gleichnis vom Weingarten, oder die Gleichnisse der Evangelien) klar hervorgeht, verwendet der Grieche geschickt zur Situationsschilderung. Tropen blieben seinem Wesen fremd, er findet sie „hyperbolisch".

Die Tropen wollen unsere Aufmerksamkeit auf die Eigentümlichkeit einer Erscheinung dadurch hinlenken, daß sie unserer Phantasie einen Gegenstand in Erinnerung rufen, der seinem ganzen Wesen nach diese Eigentümlichkeit in drastischer Weise verkörpert und sie gesteigert, übertrieben lebhaft vor Augen führt. Der Okzidentale wird darauf achten, daß sein Vergleichsobjekt bis in die Einzelheiten passe und eine Durchführung bis zum Ende zulasse. Dem Orientalen braucht es nur eine gewünschte Eigenheit drastisch auszudrücken, für die anderen holt er neue Gleichnisse. (Die Schilderungen der Geliebten und des Geliebten im Hohenlied). Von den weiteren Eigenschaften der Trope wird abstrahiert, sie soll abtreten, so sie ihren Dienst erfüllt hat, Raum lassen den Kommenden, damit sie ihren Sinn, mit dem sie in keinem Verhältnis steht, nicht verwirrt. Zuweilen soll die Trope nur einen abstrakt-subjektiven Wert ausdrücken („Dein Angesicht ist der Koran"); so kann es geschehen, daß andere Eigenheiten desselben Bildes der erstrebten Wirkung geradezu widersprechen. Das würde der Abendländer „hyperbolisch", abgeschmackt nennen, weil er nicht umhin kann, das Bild bis in alle Einzelheiten durchzuführen. Seine Gleichnisse, Tropen und Bilder sind wirklich im dargestellten Zusammenhang empfunden, darum

[1]) Vergl. Jlias 4. 409—417, 4. 437—441, 5. 86—92, 5. 448—494, 5. 542—548, 8. 336—340, 13. 327—331, 18. 219—221. Beispiele aus der lateinischen Dichtung; Aeneis VIII 22 oder Lucian VI 320. Metaphern wie: Als die dämmernde Frühe mit Rosenfingern erwachte . . . . . (Odyssee 9. 152) sind wohl schon wegen ihrer Seltenheit in der frühgriechischen Dichtung als orientalische Erinnerung (vielleicht aus Indien?) anzusehen.

veranschaulichen sie, passen sie zum Ganzen. Der Orientale will nicht auf die Phantasie „wirken", sondern auf das Werturteil, auch im Ästhetischen, durch Wertanalogie, nicht durch unmittelbare Schönheitsschilderung: „schön wie eine Rose". Für weitere Eigenschaften werden weitere Vergleichsobjekte herangezogen, deren jedes nur seinen eindringlichsten Hauptwert — oft nur ein vages Symbol — auszudrücken hat. Die orientalische Lyrik flattert von Bild zu Bild, bringt sich so ihren Honig zusammen. Manchmal ist es in ihren Gleichnissen und Bildern nur auf einen unbestimmten Unterton, den ein Wort oder Bild in uns in Schwingung bringt, abgesehen. Darum darf man dabei nicht an das tatsächliche Bild denken, nur das unmittelbar hervorgerufene Gefühl soll festgehalten werden, nur auf dies deutet die Trope hin. Wer auf das Grobwirkliche im Gleichnis und Bild eingestellt ist, wird sich in persische, arabische oder sephardische Lyrik nie einleben können. Die scheinbar unlogischen Sprünge wird er nicht mitmachen wollen, denn er prüft jedes Bild, ob es „stimmt", haftet am Körperlichen der Metapher, hält sich genau ans Bild (auch in der Gotteslehre), nimmt es „beim Wort", und gelangt zu wirren Exzessen und widerspruchsvollen Ungereimtheiten. Bei Übersetzungen entkleidet er unwillkürlich den Grundgedanken von den Tropen und bringt sie sich so „entwirrt" näher. Ähnlich ist sein Verhältnis zur orientalischen bildenden Kunst und Ornamentik. Goethe, der sich um das Verständnis orientalischer Lyrik bemühte, konnte sie sich nicht anders erklären, als daß sich in ihr ursprünglich „richtig" angewandte Tropen allmählich „dergestalt vom Gegenstand wegverlieren, daß kein Verhältnis mehr, weder gedacht noch empfunden werden kann". Noch klarer präzisiert sich der Unterschied zwischen griechisch-okzidentaler und semitisch-orientalischer Auffassung in den Sätzen: „Denn wenn sie nach entfernten und immer entfernteren Tropen haschen, so wird es barer Unsinn; höchstens bleibt zuletzt nichts weiter als der allgemeinste Begriff, unter welchem die Gegenstände allenfalls möchten zusammen-

zufassen sein, der Begriff, der alles Anschauen und somit die Poesie selber aufhebt" (Noten zum W.-ö.-D.). Ohne „Anschauen" kann sich Goethe keine Poesie denken, und so erklärt er jene in den Tropen ersichtliche Neigung zur Abstraktion als eine Entartung, wie sich auch dementsprechend sein Verhältnis zur Gotik gestaltete. Ein hervorragender und schöpferischer Pamphletist formuliert seine Ratlosigkeit dieser orientalischen Eigenart gegenüber so: „Wie über allen Gipfeln Ruh' ist, teilt sich Goethe, teilt er uns in so groß empfundener Nähe mit, daß die Stille sich als eine Ahnung hören läßt. Wenn aber ein Fichtenbaum im Norden auf kahler Höh' steht und von einer Palme im Morgenlande träumt, so ist das eine besondere Artigkeit der Natur, die der Sehnsucht Heines allegorisch entgegenkommt" (Karl Kraus: Heine und die Folgen).

Einige Beispiele, wie der Orientale Tropen verwendet: „Ihr werdet schwanger gehen mit Stoppeln, gebären Stroh, euer Geist — wie Feuer wird er euch verzehren[1])." Okzidentaler Geschmack wird diese Bilder: „mit Stoppeln schwanger gehen", „Stroh gebären" störend und abgeschmackt finden, ungereimt; seinem Sinn, der gewöhnt ist bei Worten an ihre wirklichen Bilder zu denken, zuwider. Der Prophet aber dachte nicht an wirkliches Stroh und Stoppeln, nicht an wirkliches Gebären, es sind dies eben keine eigentlichen Gleichnisse, sondern Metaphern; auf die diese Worte begleitenden, wertenden Gefühle war es abgesehen. Geistige Dürre will mit äußerster Betonung zum Ausdruck gebracht werden: dürr die Empfängnis, dürr das Ausreifen, dürr die Geburt — dann, die erschütternde Weissagung mit fast unbewußter Anspielung an die leichte Verbrennbarkeit des Vergleichsobjekts: „euer Geist — wie Feuer wird er euch verzehren!"

Oder ein anderes. „Wer gäbe, daß mein Haupt Wasser wäre, meine Augen Tränenquellen, so würde ich beweinen Tag und Nacht die Erschlagenen meines

[1]) Jes. 33. 11.

Volkes[1])". Der westliche Geschmack wird nicht umhin können, an diesen tiefempfundenen wirklich ergreifenden Worten die Unanschaulichkeit der Bilder zu tadeln: der Prophet wünscht sich, daß sein Haupt Wasser wäre, seine Augen Tränenquellen, und das rationalistische westliche Gefühl sträubt sich gegen solche Unwirklichkeit. Luther übersetzt glättend: „Ach, daß ich Wasser genug hätte in meinem Haupte!"

Jetzt braucht nur noch hinzugefügt zu werden, daß die ganze Dichtung der Lasker-Schüler aus ähnlichen unanschaulichen, auf abstraktes Schauen zielenden Bildern und Tropen zusammengesetzt ist, und wir werden die Erklärung haben, warum sie noch jüdischer anmutet „als Heine". Wenn ein Lied bei ihr anfängt:

Hinter meinen Augen stehen Wasser,
Die muß ich alle weinen

so muß es nicht als Erinnerung an die erwähnte Jirmijahstelle gedeutet werden, sondern einfach als unbewußter Ausdruck ähnlicher geistiger Eigenart. Zur Bekräftigung einige Beispiele aus Gedichten der Lasker-Schüler:

„Vor meinem Herzen sitzt immer eine Tote
Und bettelt um Almosen." (Dem Daniel Paul Jesus [!]).
„Unsere Leiber ragen stolz, zwei goldene Säulen
Über das Abendland wie östliche Gedanken." (Unser Stolz).
„Alle meine Träume hängen an deinem Golde." (Heimlich zur Nacht.)
„Es blüht die Aster meines Mondes
Mit deiner Lippen Rittersporen." (Laurencis.)
„Süßer Todesstrahl sein Haar." (Ballade.)
„Auf deinen Wangen liegen goldene Tauben." (Mein Liebeslied.)
„Sein Herz ging auf sieben Rubinen." (Hans Ehrenbaum-Degele.)

Sollten alle Beispiele erschöpft werden, man müßte alles, was Lasker-Schüler je gedichtet hat, wörtlich zitieren. Aber schon

[1]) Jer. 8. 22. Vergl. ferner: Jes. 30. 27, 32. 2, 31. 9. Jer. 4. 25, 4. 13, 6. 29, 8. 6, 12. 8, 12. 9, 17. 1, 17. 8, 25. 15—18 usw. Im apokryphen Gebet Manasses kommt die Wendung vor: „Ich beuge die Kniee meines Herzens."

die wenigen werden genügen, um ihre Zugehörigkeit zur Art, die hier als orientalisch bestimmt wurde, nachzuweisen.

Zur psychologischen Erklärung eine Bemerkung. Wenn von einem Dichter eine Sommernacht mit einem blauen Edelstein verglichen wird, so denkt er schwerlich an einen wirklichen, kleinen, blauen Edelstein. Er beschreibt einfach eine erlebte Assoziation: die Sommernachtsstimmung soll mit jenem Stimmungsgehalt ausgedrückt werden, den das Bild oder Wort „blauer Edelstein" zurückläßt[1]).

Die achtzehn „Hebräischen Balladen", mit denen das Buch beginnt, sind kleine althebräische Hoheliedlein, die in ihrer Spruchhaftigkeit an die Kirschenblüten japanischer Lyrik erinnern, in ihrer ungeduldigen Sprunghaftigkeit an die Blümlein Peter Hilles und irgendwie auch an Dichtungen Paul Scheerbarts und Alfred Momberts, wohl, weil auch in ihrer Skurrilität ein letzter Rest von Absicht und neckischer Vermummung nicht fehlt. Die „Balladen" sind stark ineinandergekeilte Miniaturen, Umschreibungen biblischer Figuren, auf die bloße Seele reduziert: äußere Geschehen dienen inneren zu Symbolen. Biblischer Geist nach eigenem Bilde umgeschmiedet. Von allem Vertrauten wird abgesehen, auch vom üblichen „Wesentlichen", nur gewisse unerwartete, rein gefühlsmäßige Momente, die Rückschlüsse auf Seelisches veranlassen, werden hervorgehoben. Eigen umgeformte biblische Gestalten und Geschehnisse werden zeitlose Symbole, allem zufällig Individuellen enthoben. Hier ist auch der Sinn der Metapher echt jüdisch, als Symbol für ein Höheres, Unausdrückbares im menschlichen und göttlichen Ereignis. Etwa: In einer Seele wurden biblische Blümlein wie in einem Buche

[1]) Daß solche abstrakte Assoziationen oft vorkommen, lehrt die Experimentalpsychologie. Beim konzentrierten Anschauen eines blauen Papierstreifens können uns je nach Veranlagung allerlei Bilder aufsteigen, dem einen vielleicht Anklänge an Sommernachtsstimmung. Freilich, weil sie subjektiv sind, setzen solche Tropen allerlei voraus, unter anderem die Einstellung, nach inneren seelischen Merkmalen zu assoziieren, und eine ähnliche Abgestimmtheit.

aufbewahrt, gepreßt und getrocknet. Da ließen sie ihren Duft und nahmen den der Seele, ihres Aufenthaltsortes an; von ihrer früheren Gestalt behielten sie nur einflächige, kaum an einstige Formen gemahnende Konturen. Bekamen auch den Reiz alter, wehmütiger Erinnerungen, der solchen Buchblumen anhaftet. Als dann die Blümlein der Bibel in Staub zerfielen, blieb doch ihr Duft in der Seele zurück, der verdichtete sich zu kleinen Hoheliedperikopen.

Man hat den Eindruck: als die Dichterin einst die biblischen Geschichten vernahm, lauschte sie, aber leicht ungläubig und ungeduldig, wie einer, der es längst besser weiß. Eigenwillig vernahm sie bei der Erzählung nur, was sie bereits erschaut hat, zwang die gehörten Geschehnisse in den eigenen Rahmen; was sich nicht fügte, wurde überhört. Kaum war der Erzählende zu Ende, als die Dichterin lebhaft gleich einem Augenzeugen zu erzählen begann, wie es eigentlich zuging, legte dabei, was sie unbewußt vom eben Vernommenen aufnahm, in Bildformen, die zu anderen Zwecken geprägt wurden. Zuweilen fast mit Absicht, und manches ward dabei erreicht. Zebaoth ist ein „Götterjüngling", Pharao hat ein „träumerisches Herz, das in süßer Liebe zu Joseph pocht", Josua kennt sie als „wilden Juden". Zwei kleine Hoheliedssprüchlein: „Boas" und „Ruth" sind neue Blumen für den alten Strauß. Von Abraham erzählt sie eine flitterneue Agadah, wie er den Altar schmückt mit „des Meeres Muscheln".

Warum mit Muscheln? Die Dichterin bevorzugt gewisse stereotype Metaphern und fast triviale Bilder. Oft kehren sie wieder, die Vergleiche mit Engeln, die Nachtigall auf den Lippen, der Stern auf der Schläfe, „Gold" und „golden". Eine absonderliche Vorliebe für flimmernden, billigen Flitter, zu der sie sich auch ausdrücklich bekennt. An Votivherzen in katholischen Kapellen, an Glasperlen und häßliche Drahtkränze, an gemalte Englein, aufgeklebt auf Lebkuchen in Herzform, die an Ablaßtagen in Marktbuden aufgehäuft sind — an all dies erinnert manches in ihren Gedichten. Diese wenn auch rührend-naive Abgeschmacktheit stört und gibt ihrer

Dichtung etwas Primitiv-Katholisches: von dessen Geneigtheit zur resoluten Vermenschlichung Gottes, von dessen gröberer Gottgläubigkeit und von dessen Hang zu täppischen Flitterdarbringungen.

Neben diesen Balladen hat auf mich der Zyklus „Gottfried Benn" den stärksten Eindruck hinterlassen, als Kundgebung einer tief erlebenden, dichterischen — wenn auch nicht eigentlich künstlerischen — Persönlichkeit.

Denn zweierlei Gestaltungsarten sind zu unterscheiden. Eine besonnen heranschleichende, die den Gegenstand kühl umkreist und unterjocht, nennen wir die epische. Die wildere, die, ohne lange zu überlegen, kühn zum Sprung ausholt und mit großer Sicherheit das Bild, dem sie nachjagt, packt, nennen wir die lyrische. Sie kennt keine Vorbereitungen, kein Ausbreiten und Ausladen, beginnt mit dem Schluß, mit dem Endergebnis. In dem, was man üblicherweise Lyrik im weiteren Sinne nennt, lassen sich beide Gestaltungsarten gut unterscheiden. Die eigentliche wilde Lyrik ist am stärksten bei den Propheten und Psalmisten der althebräischen Literatur zu finden. Es gibt aber Begabungen, deren Veranlagung auf diese wilde Lyrik gerichtet ist, allein die vorhandene Kraft reicht nicht aus. Und so fehlt dem Sprung, dem Griff der Tatze die eigentliche wilde Sicherheit, die durch keinerlei Absichtlichkeit und Innerlichkeit ersetzt werden kann. Der Sprung ist dann ebenso wild, ja vielleicht noch plötzlicher, höher, aber die Tatze schlägt neben der Beute nieder, wenn auch hart daneben. Nun aber hat jeder mißlungene Sprung, der keine Beute bringt, ungewollt Lächerliches an sich, erinnert an komische Kapriolen. Wille und Mut sind da, gestaltende Kraft fehlt. Ergebnisse dieses Willens, wenn sie auch zuweilen als Kundgebungen dichterisch Erlebender schätzbarer sind als manche geglücktere Gestaltung künstlerischer, aber unbedeutender Persönlichkeiten, müssen doch in ihrem Dilettantismus erkannt werden.

Was unterscheidet den aktiven Künstler vom passiv erlebenden Genießer, der doch oft weit stärker erlebt? Wohl

doch die Gestaltungsfähigkeit der Erlebnisse, die ihnen wirklich hörbaren, sichtbaren Ausdruck verleiht. Die Gestaltungsfähigkeit setzt eine andere voraus, nämlich die zur Reduktion des Erlebnisses bei der Wiedergabe. Ohne diese Fähigkeit zur Bescheidenheit ist Gestaltung undenkbar, weil die größte Ausdrucksfähigkeit bei Wiedergabe des Erlebnisses in seinem vollen Umfang erlahmen muß, ohne etwas zu erreichen. Das reduzierte Erlebnis wird in der Kunst objektiviert, so wird die Mitteilung des subjektiven Erlebnisses anderen verständlich. Wer nicht vermag, Erlebnis künstlerisch-einseitig zu reduzieren und es objektiv zum Ausdruck zu bringen, kommt über den Dilettantismus nicht hinaus, der, weil er Erlebnis in ungeminderter Fülle geben will, alle Form sprengt. So findet es nicht den Weg zum anderen Menschen, geht aus den Grenzen des Subjektes nicht hinaus, um Objekt zu werden, und bleibt ein intim vertraulicher Hinweis, nur dem Gestalter selbstverständlich. Merkmal dieses tragischen Dilettantismus ist eben das Bestreben, alles zu sagen, wenn auch wirr, ordnungslos; weil ihm Gefühl für die Grenzen fehlt, wagt er sich an die Gestaltung des Unausdrückbaren, und so kommt bei diesem unbeschränkten Wollen weniger heraus als beim Schaffen unbedeutenderer, aber maßhaltender Künstler. „Zu viel gefaßt ist nichts gefaßt!“ Goethe hat dies in seinem Entwurf über den Dilettantismus so klargelegt: „Überhaupt will der Dilettant in seiner Selbstverkennung das Passive an die Stelle des Aktiven setzen, und weil er auf eine lebhafte Weise Wirkungen erleidet, so glaubt er, mit diesen erlittenen Wirkungen wirken zu können. — Was dem Dilettanten eigentlich fehlt, ist Architektonik im höheren Sinne, diejenige ausübende Kraft, welche erschafft, bildet, konstruiert. — Er hat davon nur eine Art von Ahnung, gibt sich aber dem Stoff hin, anstatt ihn zu beherrschen.“

Den Dilettanten sind ihre Werke Erinnerungszeichen für Erlebnisse. Anderen sagen sie wenig, weil alles in ihnen durcheinander, gleichzeitig und verwirrt spricht. Das Subjektive wird bei ihnen nicht objektiv, sondern will in seiner

„passiven" Form wirken. Bestenfalls sind solche Schöpfungen einem kleinen Kreis in derselben Empfindungswelt Lebender zugänglich; auch ihnen eigentlich nur verabredete Erinnerungszeichen. Buchzeichen, die auf gewisse Stellen im Buche der Erlebnisse hindeuten. Wirkliche Kunst muß selbständiges Leben haben, darf nicht auf Erläuterungen des subjektiven Gesichtswinkels angewiesen sein.

An der Dichtung unserer Zeit haften Züge des tragischen Dilettantismus in seinen hervorstechendsten Kundgebungen, die da sind: Unbeherrschtheit, Launenhaftigkeit, Skurrilität, Eigenwille, unbestimmtes übertriebenes Wollen. In „Der Mensch in der Mitte" spricht Ludwig Rubiner, jüdisch-prophetischen Geistes voll, von den höchsten Zielen, und kann es doch nicht lassen, in dunkler Vermummung den Strom seiner Ekstase durch allerlei skurrileVerschrobenheiten zu leiten. Zum Teil ist dies wohl auf den immer mehr überhand nehmenden Einfluß orientalischen Geistes zurückzuführen, der in ungemäßer Umgebung entartet. Der rein okzidentale, objektivkünstlerische Geist weicht einem Mischlingsausdruck, der a u c h Orientalisches in sich hat. Die E r f ü l l u n g solcher Tendenz wäre das Ende der Kunst; Dichter wagen sich heute an Dinge heran, auf die wirkliches Können und wirkliche Kunst instinktiv verzichten, sie hoffen mit der Darstellung erlittener Wirkungen wirken zu können. Was herauskommt, sind Mosaiken, aus allerlei Abstraktionen zusammengesetzt, während sie unendlich mehr sein wollen.

Darum sind die Gedichte der Lasker-Schüler so persönlich, fast intim, und setzen beim Leser so viel Verhältnis zu den Erlebnissen voraus. In ihrer Unausdrückbarkeit verkannt, sollen Erlebnisse, von schwachen Händen lose geformt, wirken; sie sprechen aber nicht aus eigener Kraft. Nicht aus Laune bloß sind alle diese Gedichte an einzelne Personen gerichtet. Sie sind nicht mit allem Notwendigen ausgestattet, um sich selber den Weg zum Verständnis zu bahnen. Sie setzen zu viel voraus. Sie sind zu sehr „passives" Erlebnis.

Oft nur neckische Spielereien, witzig, liebenswürdig, für einen Privatkreis gedichtet, also keine eigentliche Kunst.

Man wird einst vermutlich unsere Epoche die dilettantische nennen. — Noch nie gab es eine so große Anzahl so hoch begabter, intensiv erlebender, ehrwürdiger Dilettanten, einen ethisch so hoch gediehenen Dilettantismus, der, menschlich gesehen, unzweifelhaft höher zu bewerten ist als manche hohe Kunst. In diesen Ausführungen galt es, den tragischen Dilettantismus unserer Zeit nicht nur menschlich-positiv, sondern auch vom künstlerisch-zweckfreien Standpunkt in seinen negativen Momenten festzustellen.

PETER ALTENBERG

von

Albert Ehrenstein

Österreich hat im neunzehnten Jahrhundert drei originale Schriftsteller, drei autochthone Genies hervorgebracht: Ferdinand Raimund, Johann Nestroy, Peter Altenberg. Auch die vierte Begabung, nicht von so selbstgeschaffenem Rang, aber mir wenigstens willkommener als Keller und Storm: Adalbert Stifter, teilt mit jenen ein österreichisches Schicksal, die relative Verschollenheit. Dort, wo die Klassikerausgaben fabriziert werden, gilt Grillparzer, ein vorzüglicher und höchst lesenswerter Prosaiker und epigonischer Dramatiker, als der repräsentative Dichter Danubiens, des literarisch schwärzesten Erdteils, jener terra incognita, auf der Altenbergs „Ashantee" blühte und versank wie Atlantis. Wenn ich nun noch die Aufsätze Kürnbergers und die Gedichte Georg Trakls ehrfurchtsvoll erwähne, habe ich alles genannt, was an hingeschwundenen, schlimmer: hingemordeten Kräften Österreichs im neunzehnten Jahrhundert für mich vorhanden war und ist. Von den Lebenden spreche ich diesmal nicht, das besorgen die schon keineswegs maulfaul höchstselbst oder durch die Posaunen ihrer Verlage.

Peter Altenbergs Werke zähle ich nicht einzeln auf, der Leser hat sofort alle zu bestellen, dann wird es mit ihm besser bestellt sein. Er war ein Milliardär an Herz, Genie, Zorn, Geist und ein Schnorrer auf Erden. Sein Mitgefühl schuf ihn zum Dichter, seine „Freunde" schufen ihn zum Narren. Seine Prosa war mehr als die Gedichtchen oder das Geschrei seiner Zeitgenossen, seiner Skizzen lyrisch-dramatisches Leben reicht über ihre Zeit in die Ewigkeit. Er fängt nicht nur des fast zeitlosen Kahlenbergs und Semmerings und dieser Hügelhöhen Natur und zeitbehelligte Umwohner in sein Werk ein, sondern die ganze ihm sichtbare Welt, soweit er sie in Worten, Schrift-

zeichen, Rufzeichen versinnlichen, vergeistigen kann. Wenn man bedenkt, daß die Mehrheit der von ihm dichterisch gesehenen Materien (Dolomiten, Forellen, Tänzerinnen, Kinder, Dienstmädchen, Schmetterlinge, Vögel) der Altenberglektüre nicht bedarf, weil sie reiner, restloser „Peter" sind, versteht man einigermaßen die immer noch entsetzliche Anonymität des Dichters. Weil sich Peter Altenberg nie der Fabrikation klassizistischer Sonette, Jambentragödien und äffischer Erziehungsromane hingab, sondern es vorzog, ein Geistesextrakt zu bleiben, weil dieser beschwingteste, reinste unter den Wiener Autoren die gewiß irgendwie begründete Marotte hatte, als fleischgewordene Hebung des Fremdenverkehrs in Fiakerhosen, im Habitus eines Wasserers in Erscheinung zu treten und das Wiener Nachtleben zu bilden, nahmen ihn allerlei Literarhistoriker, ja sogar die Verfasser von Lehrbüchern der Hygiene nicht ernst. All diese halbblinden Kritiker, die sich nach „wirklichen" Dichtern sehnen, ihn aber übersehen, gleichen dem Raunzer Diogenes, der bei Nacht mit der Laterne Menschen suchte, und als ihm bei Tag der Mensch Alexander widerfuhr, für ihn nur den Fluch übrig hatte: „Geh aus der Sonne!"

Altenberg gönnt seinen Raumgenossen die Sonne, ist frei von der Überheblichkeit des Menschensuchers, lobt die Dinge des Tages, der Natur, alle vegetativ-organischen Erscheinungen der Lebenswelt; allem Vollkommenen ist er ein Werter, allem Manirierten ein zürnender Entwerter. So auch, nicht mit den Augen des Zuhälters, nicht mit den Augen des Verhälters sieht er die Frauen, sieht er die Mädchen. Seine Jubelhymnen und Melancholien bleiben nie egozentrisch. Wie er auch die Verhaltungsmaßregeln, die er seinem Körper unverbindlich vorschlug, nicht für sich behielt, sondern in seinem „Prodromos" die mosaischen Speisegesetze reformierte, modernisierte, ein Evangelium der Verdaulichkeit sang. Häufig ist so sein Substrat, der gesehene Gegenstand scheinbar gleichgültig, der sogenannten Poesie unzugänglich. Er aber schreibt ruhig seine Felsworte in weichen Lehm: als ein von putzigen Elementen

nicht freier Prophet, als ein wienerischer Jesaja, der mitten in wuchtigen Flüchen plötzlich exakt zu französeln beginnt. Immerhin: Die meisten unter den restlichen Wiener Dichtern können nur französeln — soweit sie nicht strammes Jodeln vorziehen. Ihm steht in diesem Gewühl sehr talentierter Kunstindustrieller eine eigene seelische Mundart zur Verfügung, die penetrant abrupte und doch lyrische Ausdrucksform des sich kurz fassenden Genies. Der weltliche heilige Peter kam eben nicht von der Literatur her, er ist keine Quadratwurzel oder buchgezeugte Kreuzung zusammengelesener, entlegenster Dichtwerke. Leben und Leid gingen durch ihn hindurch und nicht die Stile aller Zeiten und Völker. Seine Erkenntnisse waren einmal Bekenntnisse. Hinter seinen Sätzen stand ein Herz und kein Papiermesser. Seine blutige Selbstpersiflage hat nichts mit dem zu tun, was Freudianer und Glossisten exhibitionistische Masochismen nennen. Dieser Troubadour und Frauenlob, der dem Sterblich-Weiblichen gegenüber immer zwischen Devotion und dem Nichtbezahlen eines Gullaschs schwankte, steht zu hoch über den Nichts-als-Terminologen, als daß sie ihn fassen könnten.

Dieser Wiener Dichter war mehr als das, er war ein genialer Naturheilarzt, ein wandelndes Kochbuch in schwerer Zeit. Ein Vorkämpfer gegen die selbstverschuldeten Melancholien der Dyspeptiker, überzeugt, „daß Jago, Franz Moor, Macbeth, Mephisto, Hamlet, Wallenstein an Verstopfung litten", tritt er ein für eine exklusive Innen- und Darmkultur. „Essen Sie a u s s c h l i e ß l i c h Hafergrütze, Pommes cheeps (in dünnen Scheiben geröstete Salzkartoffeln), Eidotter, Spinat, Spargel, Gervais; schlafen Sie zwölf Stunden bei weit geöffneten Fenstern; nehmen Sie morgens nüchtern einen Eßlöffel von Rhammin (Cortex Rhammi frangule)". So ungefähr lauteten die Rezepte des Gesunddichters. „Schöne" Gedichte, „schöne" Skizzen schreiben, das konnten viele, sein krauses Los war es, über diese primitivste Fähigkeit eines wirklichen Dichters hinaus, Prediger zu sein in unhygienischen Daseinswüsten, Verkünder der Heiligkeit des Verdauungs-

traktes, Apostel alleinseligmachender Abführmittel. Aber auch sonst ein menschlicher Mensch, sehr für „Lieben und lieben lassen", Bekenntnissen nicht abgeneigt, besonders, was verheerende Wirkungen des Geldmarktes anlangt. Ob er nun anläßlich einer unbekannten, unenttäuschten Geliebten sagt: „Sie wußte noch nicht, daß man wegen fünfzig Mark, die der „Simplizissimus einem als Monatsgage kürzlich entzogen hatte, in sich zusammenstürzen könne und zerfallen, greisenhaft zaghaft werden könne über Nacht!" — oder ob er eine verfolgte Fliege ihre Genossinnen zur Revolution gegen die Menschheit haranguieren läßt, unter seiner Dichterhand wird das Kleinste, Gegenständlichste Poesie. Die meisten Dinge (die menschliche Natur innerhalb der Großstadt, die natürliche Natur außerhalb des Menschengelichters) sind ja dem Sehenden Poesie oder Erkenntnismaterial, aber die Blindschleichen der Weltstadt, mit Alltagsaugen in die infolgedessen unsichtige Schönheit blickend, tappen an der Wirklichkeit vorbei — und ein großer Teil der „Fechsung" Peter Altenbergs ist es, daß er die werdende, gewachsene, eingebrachte Ernte sah, die Bitterkeit des Unkrauts schmeckte. Der wilde Kümmel kümmert ihn, er ist für Selbsterkenntnis, Einkehr und gegen passives Sich-gehen-lassen. Seine revoltierende Erkenntnis nimmt sich, gerecht gestaltend, stets der Mühseligen und Beladenen an. Mitgefühl und Hohn sind seine Waffen, und ob nun der Snob auf eigene Faust oder Altenbergs Speisegesetze und Lebensregeln mißbräuchlich anwendend, sich lächerlich macht, knappe Striche halten ihn fest, er ist für eine Ewigkeit an die Wand gemalt.

Altenberg war ein Urwiener und doch heimatlos, der Boden unter seinen Füßen grüßte ihn nicht. Er war ein Jude. Ahasverisch lief sein Leben von Hotelzimmer zu Hotelzimmer, von Café zu Café. Sein Witz war jüdisch, antithetisch, umfallend, sich preisgebend — aber sein Zorn war prophetisch, sein Grimm alttestamentarisch. Peter Altenberg war ein starker Beweis für die Konstanz der jüdischen Rasse. Sein Wort ist unvergänglich wie das irgendeines biblischen Dichters.

Daß er in einem Kirchhof begraben liegt und nicht in einem alten Judenfriedhof, war sein letzter blutiger Witz. Aber er ist nicht begraben, sein Wort lebt — wie der Stern Davids und sein Kreuz.

RICHARD BEER-HOFMANN

von

Oskar Baum

Man sagt, das Lebensbild eines Dichters, der wirklich einer war, ist das Lebensbild seiner Zeit und seines Volkes. Welche Vorsicht also tut not, wenn dieser Dichter noch lebt und sich mit seiner Zeit und seinem Volk noch entwickelt? Und wenn er zudem einem Volke angehört, das schon keines und noch keines ist und doch eine Gegenwart von hyperlebendiger Aktivität hat?

Es ist weder exakt noch bildkräftig, von d e r Generation einer Zeit zu sprechen. Nie gibt die eine allein, die gerade im lebensreifen Alter steht und an der Macht ist, der Physiognomie einer Aera ihren wesentlichen Ausdruck. Der Gegensatz zur vorangegangenen und zur kommenden tut es, der Abstand, die Spannung, der Zusammenstoß der Verschiedenheiten.

Das europäische Bürgertum in der Blüte des Liberalismus, eingeklemmt zwischen Überresten des kaum überwundenen Konservatismus und der schon anrückenden sozialistischen oder zerbrechlich überfeinerten Jugend, spiegelte sein Schicksal und Wesen in vielbemerkter, geradezu parodistischer Überdeutlichkeit in seinen jüdischen Randteilen. Die Großväter, Kleinbürger, in streng traditioneller Ghettofrömmigkeit aufgezogen, die Väter, nach der politischen Mode Kosmopoliten mit der Einschränkung, daß ihre Bildung und ihr Weltbild der mit Staatsnationalismus geheizten Schule und Zeitung entstammte. Sie hatten keine Zeit, sich mit sich selbst zu beschäftigen; atemlos in nüchternbetriebsamer Arbeitsanbetung rangen sie um höchste gesellschaftliche Geltung und materielle Sicherung. Und die Söhne: Vom Gipfel des zivilisatorischen Fortschritts beginnend, voll intellektueller Überlegenheit allem, auch der Vergangenheit gegenüber, fühlten sich als Endprodukt. Mit selbstgefälliger Melancholie ironisierten sie als Dekadenz, daß sie in der Leere vor sich für die Allgemeinheit wie für den einzelnen

keine Aufgabe mehr sahen. Sie pflegten mit letztem Raffinement die Virtuosität des Genießens, das Leben als Liebhaberei, oder sie sprangen aus dem untergehenden Stand und wurden Führer der Feinde, der noch kulturlosen, zerstörungshungrigen Sklavenschicht. Kein Weiterbau am Erbe, denn das Pflichtgefühl des Kettenglieds wäre ihnen als überwundener Atavismus erschienen.

Richard Beer-Hofmann ist kein Repräsentant, sondern ein Protest gegen die Repräsentanten seiner Generation. Zwischen der Anatol-Stimmung, die das Nichternstnehmen, das Schillern der Gefühlchen als Ersatz des Gefühlsernstes, als neue Seelengrundfarbe gestaltete, und der feierlich zelebrierten Vergöttlichung der Form, die aus der Nachahmung aller Gipfel der Vergangenheit ein Ersatzniveau von Gegenwartskunst zu bauen gedachte, suchte er lange, aber fand keinen Platz für sich.

Seine Art des Protestes war nicht die negative der anderen Protestler (Weininger, Karl Kraus, Ehrenstein). Ihm sank der Mut und die Hoffnung nie bis zu jenem Gefrierpunkt der Verzweiflung, wo aller Erfolg oder Scheinerfolg von Lüge und Irrtum zu Tobsucht reizt, wo das Leiden unter den eigenen Schwächen so quälend wird, daß man alle, die nicht unter ihren Schwächen leiden, unbarmherzig verfolgen muß. Sein Wesenskern widerstrebte dem Pessimismus, in den ihn das Denken und Erleben immer tiefer hineinstieß. Er rang mit dem unfaßbaren, glatten, schlüpfrigen Unglück seiner Generation und ließ es nicht, ehe es ihn gesegnet hatte. Er durchschaute den Charakter der Epoche, den weibischen: vor lauter Augenblicken die Zeit nicht zu sehen, vor lauter Wehleidigkeit der Tagesunannehmlichkeiten das Unheil im Ziel nicht zu erkennen, vor lauter Vergnügungserpichtheit das Glück nicht zu suchen.

Unter den vielen ihm an Phantasiefrische, Fruchtbarkeit, Beweglichkeit der künstlerischen Ausdrucksmittel überlegenen Begabungen seiner Umgebung war er der von tiefem, unbefriedigbarem Sucherernst Beschwerte, der die unterirdischen

Zusammenhänge von Kunst, Religion und Volkstum als persönliches Erlebnis wieder neu entdeckte. Aus dem „Blut des Gewesenen" hörte er durch alle abgestorbenen Hüllen des Formalen, Zeitbedingten hindurch die ewigen Urtöne der Mutterkraft, der Rettung. Er fand für die Seelenverfassung seiner Generation die dichterische Formel, deren todestrauriger Wahrheit man anmerkt, daß sie nicht in Haß, sondern in Liebe gefunden ist: „Keiner kann keinem Gefährte hier sein." Aber er fand auch die Antwort:

„Blut von Gewes'nen, zu Kommenden rollt's,
Blut unsrer Väter voll Unruh und Stolz.
In uns sind alle. Wer fühlt sich allein?
Dein Leben ist ihres; ihr Leben ist dein."

Es genügt ihm nicht, Künstler zu sein, weil er ein Priester sein will; und so ist er keines von beidem und doch beides in einem neuen Sinn.

Schon seine ersten Erzählungen erreichten nicht ganz die gewünschte spielerische Leichtigkeit und moussierende Pikanterie der Vorbilder. Kaum die wählerische, zuweilen allzu wählerische Ausdrucksvorsicht verbindet sie mit seinem eigentlichen Werk. Im „Tod Georgs" wird schon etwas von dem mystischen Unterton, der dunkeln Grundstimmung einer rätselhaften Verflochtenheit aller Dinge, einer unentrinnbaren unbekannten Gesetzmäßigkeit fühlbar. Die maßlose Deskriptive der Erzählung ist ein Denkmal jener liebenswürdigen Eitelkeit, jener edeln Freude des Arbeiters an seinem Material und an der Kunst seiner Finger: Am Klang und Bau der Sätze, der Worte. Er hat diese Ästhetenschwäche als unvereinbar mit seinem strengen sittlichen Willen später immer mehr, wenn auch nie ganz, unterdrückt.

Die Linie der inneren Entwicklung des Dichters, ihre Geschlossenheit und Logik läßt sich an den äußeren Ergebnissen nur schwer erkennen und nachzeichnen. Wie einsam stehengebliebene Höhepunkte ragen die Werke. Stoffliche und formale Abstände deuten an, daß unveröffentlichte oder nicht bis zu vollem Lebenswillen gediehene Zwischenglieder Gefühl und

Gedanken bewegt haben. Von der Lebensarbeit aller großen Geister bleiben immer nur wenige wesentliche Schöpfungen zwischen den vielen mehr oder minder rasch und völlig Vergessenen wirklich lebendig. Beer-Hofmann schrieb — oder entließ als vollendet — nur diese Wenigen. Er traf selbst die Auswahl.

Die Dichtung, durch die er, der für die breite Menge wahrhaftig kein Talent hat, auf einmal in aller Munde war, „Der Graf von Charolais" vereinigt in erstaunlicher Konzentration alle Vorzüge, Fehler und Gefahren des Menschen und Künstlers. Man vergleiche die mit Weisheit und durchdringender Menschenkenntnis, mit distanzierter Objektivität und kultiviertestem Ausdrucksraffinement wilder Urleidenschaften sehr überlastete Tragödie, das große Schicksal darin, den donnernden Zusammenprall der Naturkräfte bei stetem Mitschwingen zartester Aliquottöne aller Beziehungen mit dem albernen rohen Bühnenreißer des Engländers, dem es die Fabel entlehnt.

Der musikalische Reichtum der Arien, das Bildergedränge der dennoch lapidaren und agilen Sprache, die durch und durch gedachte Charakterisierung auch der unwichtigsten Nebenfigur gehört nur zu der nachdrücklich adeligen äußeren Haltung, der selbstverständlichen Außerordentlichkeit. Aber hinter der ästhetischen Feinschmeckerei wächst ein natürlicher, zwingender ethischer Ernst, der nach dem Herzen jedes Dinges greift, der an die Tiefen der metaphysischen Probleme ganz dicht herankommt und den Blick in den Abgrund als das Umwandelnde erlebt.

Er ist ein Wissender der letzten Schaffensgeheimnisse, ein Former mit offenem Auge, der seiner Bewußtheit sich schmerzlich bewußt ist und mit ihr kämpft. Aber seine größere Gefahr ist die Abgeklärtheit. Er sieht die Welt wie ein in Geborgenheit Vorbeireisender, als stünde er gar nicht in ihr drin. Seine Augen freilich sind so aufnahmebegabt, seine vibrationshungrigen Nerven reagieren so wunderbar exakt photographisch auf jeden Hauch fremder Empfindung, daß er manches zuweilen richtiger und natürlicher nachfühlt als es lebt. (Es erinnert an

Liebermanns ernsten Scherz, er male jeden Menschen ähnlicher als er ist.)

So bleibt seine Liebe zur unmittelbaren Naturnotwendigkeit des künstlerischen Ausdrucks, auch bei größtem Gelingen, unglücklich. Jener unmittelbare Schubert'sche Sprung des Erlebnisses in die Kunstform ist ewig unerreicht. Alles Geschaffene bleibt ein Stadium. Wie gewaltig er auch vorwärtskommt, er ist immer unterwegs und in einem anderen unerträglichen Sinn als es Beethoven von jedem Künstler sagt. (Der Vergleich mit Flaubert drängt sich auf, wenngleich der normannische Hüne in seinem Abstand vom unwillkürlichen Ausdruck, in seine Hölle des selbstkritischen Mißtrauens weit willkürlicher geraten ist.)

Er ist mehr ein Held als ein Genie, wenn auch hundertmal mehr Genie als die Helden des Tages. Von allen in seiner Sphäre, die ehrlich strebten, kam er der Wahrheit am nächsten, erkaufte er die Verschmelzung der künstlerischen und menschlichen Wahrheit am wenigsten durch Vergewöhnlichung der Einen oder erkünstelter Kostümierung der Anderen.

Weil er sich am wenigsten schonte, erkannte er das Grausame der unübersteiglichen Glaswand, die ihn von der Naivität trennte. Und er, der die Lebenswurzeln der ästhetischen Gesetze wie wenige achtete, ging in der Wahl seiner Stoffe von der sinnlich geschauten Gegenwart (in den Anfängen unreifer Jugend) über die historischen Schwellen der gegenwärtigen Zivilisationsepoche zurück in die mystische Sagenluft, wo die ersten verewigten Formen seines Bluts dem Weg seiner Gemeinschaft durch ihre Erlebnisse die Schicksalsrichtung gaben. Wo der Atem des betrachtenden Geistes nicht vom Atem des Körpers kontrolliert und an Wahrheit überstrahlt werden kann, wo das künstlerische Erlebnis vom ersten Anstoß an auf geistigem Gebiet sich abspielt, fühlte er auch für sich eine künstlerische Vollkommenheit möglich.

Hat man schon darüber nachgedacht, warum Shakespeare, dessen Sprache und Gedanklichkeit von fundamentaler Bibelkenntnis erfüllt ist, und dessen Gestaltungslust sich fast aus-

schließlich an vorhandenen Fabeln entzündete, niemals biblische Vorgänge dramatisierte? Es ist oberflächlich und nicht stichhaltig, religiöse Scheu oder Rücksicht auf die konfessionelle Empfindlichkeit seiner Zeit als Grund anzuführen. Ihm lag die Lebensluft hebräischer Menschen, die asiatische Möglichkeit, abstrakte Ewigkeitsfragen als Daseinskonflikt zu empfinden, zu fern. Er lebte geistig im klassischen Heidentum ungleich natürlicher. Die occidentale Vitalität, die edomitische Verliebtheit in die sinnliche Welt sang und trieb in seinem Blut. Hamlet wurde zu Tat und Leben unfähig, weil er — Jaakobs Einsichtstiefe, die Traumwandlerdoppelheit des Durchschauers der Erscheinungen mit auf den Weg bekam. Jaakob nahm auch den Fluch solchen Segens auf sich. Er entschied sich, auf Gottes Geheiß zu sündigen. Wie sein Ahne zu Kindesmord, fühlt er zu Betrug und Lüge sich verurteilt. Das wirkliche Geschehen ist für ihn nicht weniger unwiderstehlich in seiner Anziehung, aber er sieht die durchschimmernde höhere Bedeutung als die eigentliche Realität. Nicht seine Erkenntnis ist ihm dabei letzte Instanz, (wie man ihm höhnisch vorwirft), sondern die Gnade des grundlosen Glaubens, die er im Gedränge der Tagesdinge durch seine Denkkraft zu konservieren sich glühend müht. Jaakob träumt auf der Flucht nach verübtem Vergehen nicht vom drohenden Verfolger, von der schützenden Mutter, vom tröstenden Ahnen. Er sieht nicht Begegnungen Edoms mit Isaak, mit Rebekka. Das Getane und noch zu Tuende erhöht sich ihm, in letzte Einheiten umgerechnet, zu metaphysischer Bedeutung. Der Vertreter der berüchtigten patriarchalischen Enge des Verwandschaftsgefühls erlebt seine Familienangelegenheit als Menschheitsfrage, ja, in ihrer Beziehung zum Universum. Und Hamlet, der Vertreter der freien, heldischen Rasse, deren Gefühlsschwung und Tatenraisonnanz vom „muffigen Sippschaftsgesichtskreis“ nicht gehemmt ist, sieht Vater und Mutter zu wirklich und vorhanden, um von ihrer persönlichen Existenz loszukommen. Sie sind ihm letzte Größen. —

Mit klarem Willen bewußt darauf ausgehen, d a s Nationaldrama seiner Generation zu schaffen, ist ein kühnes, zu kühnes

Ertrotzenwollen der Naturgegebenheiten. Ein Beginnen, wie es „Jaakobs Traum" darstellt, spiegelt die Tragik des europäischen, des deutschen Juden in besonders gereinigter Form. In der Sprache, in der man geistig geboren und aufgezogen wurde, die von ihr verdrängte unterdrückte Sprache des Bluts ausdrücken zu wollen, mit den Mitteln des bodenständigen Kunstausdrucks vollkommen gestalten, daß man hier fremd ist, — dieses Unmögliche, das nicht gelingen kann, als einzig würdiges Ziel, als höchste Sehnsucht zu empfinden, müßte nach deutscher Denkart der kategorische Imperativ jedes ehrlichen, wirklich jüdischen Künstlers dieser Zeit sein.

Assimilation an fremde Art ist — keineswegs nur bei uns Juden — oft schon in einem bestimmten Augenblick geradezu Vorbedingung einer gesunden Reife des Nationalgefühls gewesen. Der Cheruskererbprinz konnte durch die genossene Römerkultur sein Nationalgefühl aus dem Unbewußten heben und dessen Wert und Sinn besser erkennen, als die Daheimgebliebenen. Moses lernte durch die Erziehung in ägyptischen Priesterhochschulen sein Gefühl für Volkstum werten und dadurch die Befreiung des seinigen als seinen höchsten Lebensinhalt begreifen. Herzl kam aus einer vollkommen europäisierten Familie. Beer-Hofmann ergreift mit Hilfe der fremden Geistesart, durch das Medium des Anders-Seins auf die wirksamste und ehrlichste Weise das Innerste des Jüdischen.

Es ist ein an sich im höchsten Grade unjüdischer Gedanke, in einem Weihefestspiel von mehreren Theaterabenden (wie Schiller, Grillparzer, Wagner) „Die Historie des Königs David" — dessen Vorspiel Jaakobs Traum ist, — einen Sammelpunkt nationalen Selbstgefühls, ein Mittelding zwischen Altar und Denkmal zu schaffen, ein durch die Zeiten leuchtendes religiöses Spiel. In tiefer, fast asketischer Leidenschaft fühlt der Dichter die Weihe der Berufung zu diesem Lebenswerk. Keine Ablenkung von Tagesverlockungen, von leichter erringbaren Erfolgen kann ihn beirren. Alles Vorangegangene scheint nur Vorarbeit. Und wenn man die erste, im Verhältnis zu dem großen Unternehmen kleine Probe betrachtet, muß man ge-

stehen, daß es ihm gelang, bis in den menschlichsten Kern den Künstler für diese Aufgabe zu läutern. Man fühlt: gespannteste Sammlung eines gern lockeren Geistes, edles Sparen eines gern verschwenderischen Farbenreichtums, Ernst und abgekehrte Geradheit eines zum Spielerischen Veranlagten. Mit letzter Energie ist der lüsterne Gaumen besiegt, das Nahrhafte dem Angenehmen vorgezogen. Ein Überwinder Europas in der eigenen Brust durch europäische Methoden.

Das klassische Ebenmaß der Architektur, die Versinnlichung des gedanklichen Prozesses, der Bau jeder Einzelszene beweist in edler Unbekümmertheit, wie viel er den Formvorbildern verdankt. Es ist vielleicht nicht so viel als diese Vorbilder, als Goethe, Grillparzer, Hebbel der Bibel und den nachbiblischen Dichtungen danken.

Eine Reinheit des Zusammenklangs von Wort und Sinn, eine Verlebendigung der dunkeln Gefühlsunterströmungen, eine Bühnenkraft religiöser Visionen ist gelungen, so daß, abgesehen von seinem besonderen Charakter, das Werk als ästhetische Errungenschaft einen exclusiven Platz behaupten wird. Dennoch ist, wie im Charolais, der zwei reiche Dramen notdürftig verschweißt, durch ein teilweises Nacheinander statt Gegeneinander der Hauptmotive, also durch einen epischen Einschlag, die dramatische Form beeinträchtigt.

Der Entscheidungsschlacht zwischen den Erzengeln und Samuel, die Jaakobs Traum aus seiner Seele herausstellt, geht etwas davon Getrenntes, nicht nur künstlerisch ebenso Bedeutsames voraus. Das Grausig-Herrliche: daß es diesem Menschen, diesem Volke freistand, sein unerträglich-grandioses Ausnahmeschicksal zu wählen, ist der zentrale Sinn dieser Nacht von Beth El. Sie folgt auf das innerlich mit ihr nicht zusammenhängende Duett. Darin gestaltet der Dichter, um auf dem haarschmalen Weg am Rande der Bewußtheit der aufkeimenden neuen Instinktehrfurcht entgegenzuführen, jene Zeit, da Bewußtheit und Instinkt sich spalteten, einander als Gegner erkannten, da der furchtbare Kampf zwischen Vitalität und Geist in jeder Brust des intellektuellsten Volkes begann, der

hundertmal grauenvoller und tragischer ist als alle Scheiterhaufen, Inquisitionsfoltern und sonstigen Ahasver-Leiden. Wie in gleichem heldischem Zuschnitt Edom und Jaakob — man spürt etwas vom Glauben an eine Spiralenentwicklung — den Gegensatz Kain und Abel zu einem höheren und fruchtbareren Austrag bringen, das gibt einen Mittelpunkt des symphonischen Gewebes von einer Klangkraft und Überzeugungsgewalt, die freilich alle formale Betrachtung vergessen läßt. Das vollendete Werk, das dieses Vorspiel verspricht, ist das Nationaldrama der Wanderer durch die Wüste, das Sehnsuchtslied der Generation, die noch die innere Kraft und die äußere Möglichkeit nicht hat zur Verwirklichung der nationalen Wiedergeburt. So spiegelt sich das Land der Verheißung in den Augen dessen, der es sieht und weiß, daß es ihm verboten ist, es zu betreten.

ARTHUR SCHNITZLER

von

W. Mann

Für das Schaffen Arthur Schnitzlers ist bereits sein Erstlingswerk „Anatol" charakteristisch. Der junge elegante Lebemann, der die Cora nicht minder bedenkt als die Gabriele und das Leben sucht, wo es am heitersten fließt, bringt es doch nie zu der leichtseligen Hingabe des wirklichen Genießers, sondern noch im Augenblick des zartesten Versunkenseins kommt ihm „das Episodenhafte der Geschichte deutlich zum Bewußtsein". Was hier noch unsicher nach Ausdruck sucht, wird dem reifen Dichter zum bewußten Symbol: Er empfindet die Liebe als die prägnanteste Spiegelung des Lebens, die Körper und Seele in gleicher Weise wach hält und erschlaffen läßt und ruhelos zu neuen Abenteuern treibt. Der Rekrut und der Kavalier, der Graf und der Ehemann, alle finden sich in dem einen lächerlichen und bedeutsamen Reigen; jeder belügt die Frau, die Frau belügt ihn, doch die Geschlechter wollen den Betrug, weil noch der Elendeste in ihn ein Stück seiner Sehnsucht legt. Aber nie wird die Flamme der Sehnsucht gestillt: Im „Schleier der Beatrice" schlägt das Leben über den Menschen zusammen, ohne daß sie seiner teilhaftig wurden. Wo sie sich den Umarmungen hingeben, da wird der Wille zu besitzen unendlich viel mehr als ein bloßes Zueinanderkommen, in ihm sammeln sich die geheimen Kräfte, die hinausgreifen über den engen Rahmen des Erlebten nach einer nur geahnten Erfüllung. Die Wollust treibt die Menschen Bolognas im nächtlichen Wirbel des Schlosses zueinander, doch das Glück der Erfüllung bleibt ihnen fremd und fern.

Dies Gefühl der unerfüllten Sehnsucht bedeutet bei Schnitzler mehr und weniger als bei anderen Dichtern. Nirgends in seinen Werken treffen wir auf Leben, Taten und Untergang eines Helden wie etwa im Florian Geyer, wo die Personen und Vorgänge aus sich selbst schon jene tragische Perspektive er-

zeugen. Die Schnitzlerschen Menschen begehren nicht nur und leiden unter ihrer Sehnsucht, sie suchen auch diese geheimnisvolle Kraft mit aller Inbrunst ihres Denkens zu ergründen. Fast von ihrem ersten Auftreten an stellen sie die Kardinalfrage nach dem Sinn des Lebens, sie wachen mit einer langsam bis zum Unheimlichen steigenden Bewußtheit über sich und dem Dasein und dringen bald zu anderen Zweifeln vor. Wenn das Erleben selbst so wenig gewähren kann und der Drang doch unablässig glüht, wo liegt die Wirklichkeit? Ist nicht dieser Drang, nicht jeder Wunsch und Traum ebenso wahr wie die ewig unzureichende Erfüllung? „Alles Lebens Fülle" sagt Paracelsus, „ist von weit geringerer Macht als die Träume . . . Geheimnis alles, nur der Augenblick ist unser — und der flattert schon davon", und als letzte Klarheit bleibt schließlich nur die völlige Undurchsichtigkeit des Lebens übrig: „Wir spielen alle; wer es weiß, ist klug". Diese Verwischung jeglicher Grenze verdichtet sich im „Grünen Kakadu" zu einem großartigen Ausdruck gänzlicher Auflösung. Wie hier der Schauspieler Henry alle Anwesenden von seinem Mord überzeugt und als man endlich die Täuschung erkennt, wirklich Grund zur Eifersucht bekommt und wirklich den Mord begeht; und wie die Gäste den ins Lokal dringenden Trupp von Aufrührern auch nur für eine geniale Inszenierung halten, während doch die Revolution schon mit vernichtender Kraft über Paris hereingebrochen ist, — dies wilde Durcheinander von Spiel und Wirklichkeit, in dem niemand mehr das Sein vom Theater unterscheiden kann, wird mit lebendiger Kühnheit in einen Akt zusammengepreßt. Aber der Hauptgedanke bleibt die Auflösung. Wir sind gewohnt, daß die Dramatiker Menschen erschaffen, die ihre eigenen Gesetze haben, ihren Stern, dem sie folgen müssen, sei es zum Glück, sei es zum Untergang. Der Dramatiker Schnitzler verzweifelt daran, den wahren Kern auch nur des Geringsten zu ergründen, ja, er läßt es im Dunkeln, ob dergleichen überhaupt vorhanden ist. Der Traum wird Leben, das Leben Traum, und die es so empfinden, die schwan-

kenden Geschöpfe, sind um nichts bestimmter: Ihre Leidenschaften versickern, als hätten sie ihnen nie gehört, eine flüchtige Laune füllt im Augenblick die Seele und führt sie zum Verderben. Es gibt keinen Schwerpunkt als nur das allen gemeinsame Gefühl der Sehnsucht, jeder Einzelne birgt gleichsam jede Kraft in sich, aber keine einzige wirkliche Kraft ist am Werke, alles löst sich, wird unfaßbar, verschwimmt . . .

Nicht zufällig verbindet sich mit dieser Weltauffassung ein besonderer Scharfblick im Psychologischen: Wer der Struktur der menschlichen Seele so von Grund auf mißtraut, der muß schon um ihre Nüancen Bescheid wissen. Schnitzler sieht seine Gestalten nicht in großen einheitlichen Bewegungen, sondern faßt oder besser zerlegt sie in unzählige psychologische Partikelchen, und seine besondere Kunst gehört einer Klasse von Menschen, deren Beruf sozusagen das Psychologische ist: den Literaten. Sie durchsetzen mit wenigen Ausnahmen all seine Stücke und ziehen in allen Schattierungen vorüber: vom heruntergekommenen Journalisten und schnell vergessenen Modedichter bis zum Puppenspieler, dem das Spielen mit Menschenseelen das Verhungern erleichtert, und weiter zur klagenden Höhe Philippos, der „heute Gott und morgen Affe ist". Und es entspricht nur der inneren Notwendigkeit, wenn an einem Literaten der ganze Reichtum und die ganze Fragwürdigkeit Schnitzlers offenbar wird. Der „Einsame Weg", in dessen Mitte diese Gestalt steht — für mein Gefühl seine bedeutendste Schöpfung —, teilt dem Leser die besondere Art dieses Dichters voller, ergreifender mit als seine andern Werke. Auch hier ist der Grundgedanke, daß selbst die Nächsten voneinander nichts wissen, sie „flattern auseinander, weiß Gott wohin", ohne sich wirklich gekannt zu haben. Gerade der enge Kreis von klugen und gebildeten Menschen, der dieses Drama trägt, fühlt das Ausgeschlossene, das Alleinsein des Einzelnen doppelt stark; je höher die Individuen geistig stehen, um so ferner bleiben sie sich und wieder um so mächtiger wirkt der Drang, Welt und Menschen bestimmter zu erfassen. Ein Professor wirbt vergebens um seine Frau, ein Vater um

seinen Sohn, ein junges Mädchen will vor der Einsamkeit des Elternhauses hinausfliehen in die weite Welt mit ihren Wonnen und Gefahren. Und dazwischen, noch loser mit allem verknüpft, geht Stefan von Sala, der Dichter, das letzte veredeltste Glied jener Kette von Literaten, ein arbiter elegantiarum von vielfacher Erfahrung und verstehendem Gefühl. Ein geschliffener Geist, begabt mit dem „tiefsten Wissen von der Welt", läßt sich auf seine besondere Weise von der Wirklichkeit durchdringen und gibt sich ihrem Werden und Vergehen, ihren Übergängen und geheimnisvollen Perspektiven hin, wägend und distanzierend, mit Zurückhaltung und doch mit dunkel hervorleuchtender Ergriffenheit. Aber dieser Kenner ist unentrinnbar an das Drama vom Einsamen Weg gekettet. Sein Wissen von der Welt wird keine ihn erfüllende Einheit, sondern mündet in ein Grundgefühl des Verzichtenmüssens, das hinter Sonne, Mond und allen Sternen seiner Sehnsucht entgegenstarrt. Nicht nur die Menschen, auch die Dinge lassen ihn einsam zurück, auch er spürt ungleich tiefer das Vorübergehen als die Gegenwart, die unbestimmbar dunklen Grenzen als den eingeschlossenen Inhalt. Die Umwelt erschließt sich ihm, aber sie zeigt nur mit namenloser Deutlichkeit, was ihm endgültig versagt bleibt. Es ist erschütternd, wie er dies nie Auszugleichende durch den überlegenen Gestus des Skeptikers zu mildern sucht und mit epigrammatischer Schärfe an den Zusammenhängen rührt, um ihnen ihren Stachel zu nehmen. Noch seine kältesten Worte offenbaren den einsamen Reiz eines Mannes, der sein Inneres an das Leben als an eine Macht verschwendet, die er glühend liebt — und der er im Grunde nirgends gewachsen ist. Mitunter leuchtets wie Humor in diese Welt, aber es ist ein schwermütiger Humor, und er endet bei dem müden Trostwort Omar Namehs, des Weisen von Bagdad: Du, der da weiterlebt, laß ab zu weinen!

Schnitzler ist in Stefan Sala restloser enthalten als in seinen anderen Werken. Schöpfer und Geschöpf sind kaum mehr zu trennen. Aber auch früher durfte der Leser, wenn-

gleich nicht mit dieser Klarheit, hinter jeder Gestalt von tieferer Bedeutung immer den Dichter selbst erkennen, die Gedanken seiner Menschen waren fast immer seine eigenen. Von hier aus fällt ein letztes entscheidendes Licht auf Schnitzlers Persönlichkeit. Jeden Dichter treibt gewiß nur der eine Drang, sein Bild vom Leben und damit sein Inneres zu möglichst klarem Ausdruck zu bringen. Aber ein Roman wie etwa die „Versuchung des Pescara" zeigt bis ins Kleinste die Welt C. F. Meyers und faßt doch so grundverschiedene Männer wie Pescara und Karl Bourbon und den Morone. Schnitzlers Menschen stehen miteinander in engster Verwandtschaft, sie sind in ihrem Kern so orientiert wie ihr Erzeuger. Filippo und Paracelsus, Anatol und Professor Wegrath und der Puppenspieler, ja, so triebhaft gedachte Naturen wie Beatrice und Marie Moser gehören zu den reflektierenden, ungleich mehr getriebenen als treibenden Geistern, sie ergreifen nicht durch ihre individuelle Beschaffenheit, sondern durch die ihnen allen mit ihrem Dichter gemeinsame Art: den Schwerpunkt des Erlebens auf das Unerfüllte, nie zu Haltende, das Gleitende und hoffnungslos Verschwebende zu legen, die Sehnsucht gleichsam nur an einem Ende zu erfassen. Am lebendigsten werden diese Menschen da, wo sie wie eben Sala vollkommen die Schnitzlersche Seele atmen, am unwahrscheinlichsten, wo sie dem Kreis der Handelnden angehören sollen. Der Waffenschmied Cyprian, der „fest auf seinem Grunde steht", wirkt rein rhetorisch, er gewinnt keine plastische Gestalt. Der Herzog Bentivoglio, der als Staatsmann und Krieger sicherlich einen beabsichtigten Gegensatz zu Filippo darstellen soll, läßt sich genau wie Filippo durch Beatrice von seinem höchst gefährdeten Land und seiner Ehre willenlos ablenken und verliert sich durch das ganze Stück in schwankendes Grübeln. Eine Bewegung wie die Renaissance, das hellste Erwachen urkräftiger Instinkte und einer vielgestaltigen Geistigkeit, wird bei Schnitzler ein schattenhaftes, verschwimmendes Irgendwo und teilt mit dem großen Italien kaum mehr als Daten und Namen.

Schnitzlers Weltbild kehrt sich gegen sein eigenes Schaffen und setzt ihm die Grenze. Auch in diesem Dichter lebt die Grunderkenntnis jedes wahren Künstlers: daß die Dinge um uns stumm sind, mit undurchdringlicher Gleichgültigkeit gegen unsern Schmerz und unsere Freude gesetzt, eines fremden Gottes verschlossener Besitz; und gerade sie geben erst dem Innern die Sehnsucht, um die es zu ringen lohnt, und wir steigen durch sie empor zur Höhe des Beschauers, der das oft wiederholte Wirrsal der Geschehnisse in etwas Einmaliges, Höchstpersönliches umbildet. Aber diese Erkenntnis findet an Schnitzler keine zugreifende Stärke. Er steht dem wilden Glanz des Chaos nicht als Herrscher gegenüber und vermag nicht die zahllosen Fäden in eine aus ihm klingende Einheit zu ordnen. Schwermütig fühlt er sich ergriffen, gewiß, daß ihm das Ganze entgleitet, wie es ihm geschenkt wurde, und darum willenloser hingegeben, als es mit seiner zurückhaltenden Vornehmheit im Grunde vereinbar ist. All sein Witz, seine wienerische Grazie können diesen Riß nicht überbrücken, sie tragen ihn im besten Falle auf die schmerzliche Höhe der Selbstverspottung. Er wird wohl unendlich bewegt, aber zugleich verwirrt und entwaffnet, weil er für die tausend Erscheinungen gleichsam tausend Augen besitzt, die ihm zu viele Seiten entblößen. Daher gestaltet er auch keine eigentliche Handlung, an der sich das Leben auswirken könnte, daher kommt er nicht dazu, bestimmte Menschen mit bestimmtem Tun für sich reden zu lassen, sondern stellt immer wieder wie seine Gestalten die Frage nach dem Sinn und kann nur immer aufs neue ihre Unlösbarkeit dartun. Das Allgemeine, die Dunkelheit psychologischer Verknüpfungen, der Übergang von Wunsch zu Wirklichkeit, lähmt und verdrängt das Besondere. Es bleibt ein Rest von Tendenziösem, eine Verquickung dichterischen Erfassens mit philosophischer Problemstellung, die den Leser beunruhigt, weil sie den Dichter beunruhigt. Auch Ibsen sucht vergeblich einen Ausgleich zwischen Wollen und Können, und Tolstois Menschen kommen nach langem Irren

zu einer Klarheit, die für die meisten von uns keine Lösung darstellt. Aber die besten Werke dieser Dichter führen unabhängig von solchen Fragen noch ein gesondertes Dasein, sie sind unantastbare Objekte voll hinreißender Wahrhaftigkeit, die es gleichgültig erscheinen lassen, wie ihr Schöpfer sich schließlich zu ihnen stellt. Schnitzler vermag sich nicht in gleicher Weise in seine Werke zu verlieren oder, anders gesehen, er ist zu tief in sie verwickelt. Seiner Kunst fehlt die letzte Geschlossenheit, die sich selbst und doch auch die anderen ausspricht, die Fähigkeit, über und in der Flut zugleich zu sein.

*

Es ist gar keine Frage, daß diese innere Beschaffenheit sehr viel mehr bedeutet als nur das Besondere, das einen Dichter von anderen Dichtern unterscheidet: sie ist ein wesentlicher Zug des westeuropäischen Juden, wie er uns um die Wende des 20. Jahrhunderts entgegentritt. Zunächst freilich bleibt Schnitzlers Wirken ein Ausdruck der Epoche, in der er heranreifte. Eine Zeit, die plötzlich die Last erstarrter Traditionen von sich wirft und wie am ersten Tag voraussetzungslos und unerbittlich das Leben erkennen will, die die schal gewordenen Begriffe einer vergangenen Größe bis zu den Wurzeln zu zerstören beginnt, so daß ihr in der Eile keine neuen heranwachsen, die endlich von angstvoller Gründlichkeit, von quälender Bewußtheit besessen, im Geistigen und Sittlichen überhaupt nichts Entscheidendes mehr auszusagen wagt, — diese durch zahllose neuerschlossene Tatsachen, Beziehungen, Abhängigkeiten tieferschütterte Zeit hat zweifellos bedeutenden Einfluß auf Schnitzlers Schaffen gehabt. Aber eben in der Art, mit der er sie begreift, liegt für mich etwas den Juden Eigentümliches. Er wird nicht wie der unter wolkenlosem Jugendhimmel hinträumende Dorian Grey plötzlich durch die Zweideutigkeit des Lebens aus seiner harmlosen Bahn geschleudert, sondern fühlt sich der Gegenwart von Grund aus verwandt. Seine Literaten (und kaum

eine seiner Gestalten ist ohne einen solchen Einschlag) zeigen mit schmerzlicher Deutlichkeit, was hier gemeint ist. Sie alle gehören, auch wo sie ein Adelswappen führen, zum Typus der Literaturjuden, die so überaus charakteristisch für das geistige Gepräge dieses ganzen Judentums sind. Sie tragen die Entwurzelung, die Heimatlosigkeit ihres Volkes als Kainszeichen an der müden Stirn, geschmeidig geworden durch eine fast gewaltsam schnelle Emanzipation, sind sie überall zu Hause, während sie in Wahrheit nirgends zu Hause sind, unfähig, das Leben zusammenfassend zu spiegeln, aber begabt mit dem unheimlichen Blick des Analytikers und ohne die wohltätige Schranke, die das nationale Gebundensein in den andern errichtet. Es ist ihr Glück und ihr Unglück, daß sie gerade in ein solches unsicher gewordenes Jahrhundert hineingeboren sind. Die europäische Kultur liegt offener ausgebreitet, sie kann schneller aufgenommen, von vielerlei Seiten begriffen werden: ja einzelne Bevorzugte, wie Sala, wie Schnitzler, hören mit besonders feinen Sinnen das vielstimmige Chaos, das so überreich beladene Kulturen erzeugen, und werden tief davon ergriffen. Aber den von keinem Volksgefühl Getragenen, die sich noch dazu mühsam, ohne das Mindestmaß innerer Festigkeit, gegen eine feindliche Umgebung behaupten müssen, ballt sich aus solchem Erleben keine geschlossene Welt. Sie entnehmen der Gegenwart mit schmerzlicher Genugtuung, was sie an Vieldeutigem, dunkel Schillerndem birgt, das Bodenlose, das zwischen den Grenzen dahinfährt und die Dinge zu zersetzen droht. Ihr Leben gewinnt an Wahrscheinlichkeit, an Echtheit, wenn sie dies Auflösende und Verschwebende zum philosophischen Inhalt des ganzen Daseins machen. Sie suchen nicht, wie es Nietzsche getan, einer neuen Bewegtheit eine neue Antwort: ihre erschreckende Begabung will nur diese Bewegtheit restlos aussprechen und gelangt bald an den Abgrund, wo das Individuelle, das doch den Grundstock alles Werdens bildet, in allgemeine Dunkelheiten zerfließt, wo ihr Lachen und Weinen, die ganze naive Besonderheit ihrer Instinkte, sich an der kalten

Glut ihres Wissens verzehrt. Doch da auch sie Geschöpfe dieser Erde sind, die zu ihrem Lichte wollen, wird ihre Sehnsucht doppelt stark und doppelt ohnmächtig: sie fühlen, daß es hier zu Ende ist. Ach, es ist nicht zu Ende! Denn diese Literaten, diese Juden gehen ja nicht unter der Last solcher Lebensstimmung zugrunde wie eben jener Dorian Grey, den man eines Morgens erstochen vor seinem Bilde findet. Das Friedlose bedrückt sie nie so furchtbar ernst, weil ihre Geburt schon, ihre Abstammung sie darein gestellt hat, und ihre Sehnsucht hängt sich mit nie ganz ermattender Gebärde noch an den ärmlichsten Tag. Hierin liegt der unleugbare Niedergang, das im letzten Grunde Lebensunfähige dieser Menschen: der Geist, wie sie ihn begreifen, gewährt ihnen nur mehr hoffnungslose Möglichkeiten, und doch leben sie weiter, leben selbst mit der „metaphysischen Überzeugung von der eigenen Überflüssigkeit". Es bedeutet hiergegen wenig, wenn etwa bei Schnitzler der Dichter Filippo Loschi sich selbst tötet. Man glaubt ihm die Ruhe eines solchen Entschlusses nicht, er steht am Schlusse da, wo er eigentlich schon am Anfang stand. Und Stefan von Sala? Erst als er untrüglich erfährt, wie nahe sein krankes Herz dem Tode ist, erst da entschließt er sich, „den Dialog zu beenden". Und auch da erinnert er sich noch mit schwermütigem Lachen an die Thermen des Caracalla, an den Park von Lugano und sein hübsches kleines Haus, und man fühlt, wie wenig die Traurigkeit, die ihn aus den Dingen anwehte, das Gefühl seiner unendlichen Einsamkeit, das unfaßbare Entgleiten jeder Gegenwart, — wie wenig das alles ihm das Sterben erleichtert. Gerade der recht äußerliche Zwang, der ihn dazu treibt, wirkt so ergreifend wahr, weil er als die tiefste Tragik dieser Menschen die Unfähigkeit zur Tragik enthüllt: Sie kämpfen nicht mit dem Leben, sondern es ist ein schmerzlich wartendes Geschehenlassen, ein innerer Stillstand, gleichviel, wohin sie geschleudert werden, ein Aufheben allen Handelns, aller Entwicklung zum Bessern wie zum Schlimmen.

Dies Untragische, diesen Niedergang des modernen Juden hat Schnitzler dichterisch erfaßt, wie allein ein Stammesgleicher, vom selben Schicksal Heimgesuchter es vermag. Er findet in seinen besten Werken dafür Worte von erschütternder Einfachheit, von einer Kraft des Verschwebens, die nur einem wahren Künstler geschenkt wird. Man hat sein Schaffen mit dem Vorwurf abgelehnt, seiner psychologischen Werkstatt entstiegen bei aller Fülle seelischer Nuancen immer wieder dieselben schwankenden Gestalten. Beides müssen wir zugeben; nur daß wir seine Schwäche zugleich als seine Stärke empfinden. Er hat einen wesentlichen Zug des modernen Westjuden zu dichterischem Ausdruck gebracht, und seine dichterische Begabung endet an den Grenzen, die auch ihm das Geschick seines Stammes gesetzt hat.

Damit ist aber die Schnitzlersche Weltauffassung noch nicht ganz umrissen. Mit derselben Klarheit, mit der er sein eigenes Wesen erfaßt, sieht er doch auch, daß es noch ein anderes Verhältnis zu den Dingen gibt, und man hat oft den Eindruck, als laste seine Kunst am schwersten auf ihm selbst. Schon Anatol beneidet die Glücklichen, denen jedes Stück Leben ein neuer Sieg ist, und Filippo ruft verzweifelt: „So einer möcht' ich sein, der festen Schritts und lächelnd vorwärts schreitet, derselbe aufsteht und zur Ruh sich legt!" Sala geht auch hierin noch weiter: „Es scheint mir überhaupt", sagt er zum Schluß, „daß jetzt wieder ein besseres Geschlecht heranwächst —", und als wäre dies bei ihm gewiß unerwartete Geständnis ein letzter Spott seiner sterbenden Überlegenheit, fügt er hinzu: „Mehr Haltung und weniger Geist." Ich sehe hier durch allen Spott doch die Erkenntnis schimmern, die diesen Mann am tiefsten treffen muß und zu der ihn, selbst in so ironisierender Form, wohl nur die befreiende Nähe des Todes führt: er empfindet sich und Seinesgleichen nicht als einen Ausdruck menschlichen Wesens überhaupt, wie es ist und immer sein wird, sondern nur als den bestenfalls hoch gesteigerten Gestus einer bestimmten zum Untergang verdammten Zeit. Die nächste Generation erzieht schon nicht mehr jene Schar von Gleichge-

richteten, die seine besondere Art zu ihrer Bestätigung braucht, das Leben geht weiter, ohne vor dem unterirdischen Knistern seines Geistes Halt zu machen, — sein Dialog ist im weitesten, in einem vernichtenden Sinn beendet. Daß Schnitzler diese Deutung gewollt hat, beweist mir sein vier Jahre später erschienener „Weg ins Freie". Hier zum ersten Mal offenbart er seine innere Beziehung zum jüdischen Volk, und man fühlt an Bermann, an Nürnberger aufs neue, wie sehr auch all seine früheren Literaten, wie sehr seine ganze Welt aus jüdischem Erleben geboren ist. Aber wesentlicher scheint mir, daß er zum ersten Mal mit einem vollen Roman ausspricht, was der „Einsame Weg" nur im Vorübergehen streifte: Auch für Schnitzler sind Paracelsus und Sala und Filippo jetzt Geschöpfe jener schwankenden Epoche, deren schärfste Spiegelung der Jude Heinrich Bermann darstellt, und diese Epoche nähert sich ihrem Ende, weil kein lebender Organismus solche auflösenden Werte dauernd erträgt, weil auch das jüdische Volk sie in irgend einer Form überwinden muß. Es ist der aufrichtigste Gerichtstag, den hier ein Dichter über sein ganzes bisheriges Schaffen hält. Denn indem er Heinrich Bermann trotz allem Wissen von den Menschen, trotz aller Herrlichkeit seines Verstehens an einem Punkte enden läßt, wo er bestimmt ist, „irgend einmal hinabzustürzen ins Leere", stellt Schnitzler auch seine früheren Geschöpfe in den düsteren Schatten dieses Zusammenbruchs. Der dunkle Rhythmus hoffnungslosen Entgleitens, der ihm früher aus allen Erschütterungen entgegenschlug, wird hier zur besonderen Atmosphäre einzelner gezeichneter Menschen. Freilich ist Schnitzler auch hier nicht und noch weniger in seinen späteren Werken der Aufbau einer festen gefügten Welt geglückt. Auch der „Weg ins Freie" gibt uns nur „ein Grüßen unbekannter Tage", nicht ein neues Bild des immer unerschöpften Lebens. Und zugleich fühlen wir mit immer besserer Bestimmtheit, daß die jüngere jüdische Generation wirklich nicht mehr da steht, wo dieser Dichter steht: in ihr beginnt jener Sinn zu wachsen, den Felix Wegrath besitzt und um den sie schwerer kämpfen muß als andere glücklichere Völker: Der

Sinn für das Wesentliche. Wenn das jüdische Volk noch eine Mission hat — eine Sache des Glaubens, wie jede tiefere Angelegenheit —, so kann es gleich dem lange irrenden Peer Gynt nur die eine haben, „es selbst" zu sein. Und wir erinnern uns mit aller Liebe und mit wartendem Humor an die erstaunten Worte des Oberleutnants Stanzides, in denen immerhin einiges für unsere Zukunft liegt: „Es ist schon eine sonderbare Rass'."

PAUL KORNFELD

von

Leo Sborowitz

Es ist Zeichen eines jeden Künstlers, daß er aus einem eigenen dunklen Element heraus schafft, in das sich der Stoff gleichsam erst hineinzeugt, und aus dem alle genialen Kräfte emporsteigen. Dieser Urgrund als tiefste seelische Schicht ist auch der Ort des Durchdrungenseins mit letzten v o l k l i c h e n Kräften, und so bestimmt seine Natur am innerlichsten nationale Art und Intensität. Wir müssen also in dieser Sphäre bestimmen, in welchem Maße, in welcher Weise Paul Kornfeld dem Judentum zugehört.

Wir folgen hierbei der Lehre, die jüdische Wesenhaftigkeit als B e w e g u n g von unvergleichlicher Unbedingtheit erfaßt, und die gestützt wird ebenso etwa durch die Temporalsyntax der hebräischen Sprache wie durch die Freiheitsethik der jüdischen Religion.

Mit klassischen jüdischen Werken, mit Psalter und mit Propheten, haben die Dichtungen Kornfelds dieses gemein, daß nicht eine Anzahl von Formen in ihnen zum Ausdruck gelangt, sondern reine, nackte Bewegung selbst — eine Bewegung, welche das Einzelne nicht aus sich entläßt, sondern in sich hineinnimmt. Anders sind lyrische und musikalische Werke im europäischen Sinne. Thematische Musik ruht ganz in ihrem vielgegliederten Aufbau, und auch die Melodie romantischer Musik hat als Ganzes ihre Geschlossenheit. Europäische Lyrik, als Dichtungsgattung der Bewegung, trägt doch immer den Rhythmus einer bestimmten Form und ordnet sich um feste

---

A n m e r k. Von Kornfeld sind bisher veröffentlicht: Die Tragödien „Die Verführung" und „Himmel und Hölle" und ein Märchen, betitelt „Legende". Demnächst erscheint die Komödie „Der ewige Traum". Früher Verlag S. Fischer, Berlin, jetzt Ernst Rowohlt, Berlin. Der Aufsatz „Der beseelte und der psychologische Mensch" in der Zeitschrift „Das junge Deutschland", I, 1. Sonst nur kleinere Arbeiten in Zeitungen und Zeitschriften.

Mitten. Sie kann im Zwange des Sonetts schreiten, und selbst freie Rhythmik wird das Einzelding erwachsen lassen. Hingegen ist Kornfelds Kunst von einem Strome getragen, der nur ein unendliches Ziel kennt und niemals zur Ruhe gelangt. Seine Bewegung ist frei von aller Gebundenheit an Dinge, ihre einzige und große Beschränkung ist die, nur Bewegung zu sein.

Die Sprache Kornfelds ist so der Ausdruck des Weiterdrängens. Periode fügt sich zu Periode, und auch die fertigen Sätze und Abschnitte wirken noch wie Perioden eines größeren unbekannten Zusammenhanges. Die dinglichen Inhalte der Sprache bleiben nicht in sich begrenzt, sondern strecken immer verlangend die Hände aus nach den verwandten, oder vielmehr: sie erheben sich zum Dasein nur, weil sie mit vielen gleichen wie Wellen aus einer Flut geboren sind. Die Handlung der Dramen ist diese Flut selbst, sie kennt keine Gliederungen, nur verschiedene dynamische Formen ihres Verlaufs. Es gibt starke Steigerungen, solche der Wiederholung und solche des Gegeneinanderspiels, und es gibt Partien, die hin zum ruhigen Gleichmaß tendieren.

Am greifbarsten wird dies alles bei den Gestalten. Hier ist die Bewegung, die sie alle erfüllt, auf einen Begriff zu bringen: es ist die Bewegung der Liebe. Die Nähe oder Ferne vom unendlichen Ziel des ganz geöffneten Herzens ist ihre einzige Bestimmung. Die Männer sind: die Liebe in Verzweiflung, die Frauen: die Liebe in Hoffnung. Und solche Abwandlungen: opfermutige Liebe, verirrte Liebe, verschüttete Liebe. Die Menschen sind nur Liebende, und die Welt ist ihre „unglückliche Geliebte". In der Erhebung offenbart sich ihnen die Verbundenheit mit jeder Pflanze und jedem Tier und vor allem mit jedem liebenden Herzen.

Die Bewegung als Bewegung der Liebe: das führt wieder zum Geiste des Judentums. Wir meinen nicht, daß man von einer Form der absoluten Bewegung und von einem Inhalt der Liebe im Judentum sprechen könne, sondern sehen beides als untrennbar eines. Aber selbst bei einer solchen Scheidung, selbst bei einem Nichtsehen jener absoluten Bewegung im

Judentum — die Liebe als treibende Kraft im Juden wird man immer erkennen. Der fanatische Kampf um die menschliche Seele, der Kampf um Überwindung der Herzensträgheit und -bosheit, der Kampf um die Erlösung zur Liebe, um die Gemeinschaft der liebenden Menschen: das alles sind immer wiederkehrende Themata in den jüdischen Werken der Zeiten und so auch bei Kornfeld.

In dem programmatischen Aufsatz „Der beseelte und der psychologische Mensch" hat Kornfeld es ausgesprochen, daß in der Kunst die Seele allein, die in der Wirklichkeit unter dem Schutt des Charakters vergraben liege, zur Darstellung kommen solle. Im Werke Kornfelds offenbart jüdische Kraft die Ewigkeit des Menschen im Allgemeinsamen seiner Liebe. Hingegen die Griechen (und alle nachgriechische europäische Kunst) wollen etwas ganz anderes: sie zeigen die Ewigkeit des Menschen in dem Sosein des gottdurchdrungenen Leibes. Bei ihnen ist es Begnadung, jedes Ding in seiner Leibhaftigkeit als ein Seiendes zu erleben, bei den Juden: in jedem Dinge das liebende Werden zu fühlen, den göttlichen Strom, der die Dinge trägt.

Die Liebe ist der zeugende Strom der jüdischen Kunst, und dieser vermag — anders als die beschränkten Kräfte — die ganze Welt der Erscheinungen in sich aufzunehmen, und mehr: er zaubert bluthaft herauf mit jedem Einzelnen den alles gebärenden Mutterboden, und alles, was der Boden gebiert.

Die jüdische Kunst Kornfelds ist so eine erscheinungserfüllte — wenn auch ihre Erscheinungen alle das Gleiche sagen. Es ist nicht nur dies, daß unser Dichter einen Stil voller Bilder besitzt und eine bunte Welt von Menschen und Geschehnissen vor uns hinstellt — was immer bei ihm als Besonderes hervortritt, ist nur eine Möglichkeit unter unendlichen anderen. An das Geheimnis der Fülle wird hier nicht gerührt, wenn wir eine Summe ziehen. Die Welt dieser Kunst ist reicher als die reichste, weil sie durchbraust ist von der Unzähligkeit der Dinge, die wie ein Wirbel um jedes Einzelne steht.

Die Bewegung der Liebe ist sowohl von allen Dingen erlöst wie von allen Dingen erfüllt. Die Bewegung durchströmt die Dinge, schmilzt ihre starren Formen, und nimmt nur ihr Innerstes, ihren Liebesquell, in sich auf. Sie empfängt so die unendliche Welt und bleibt doch allein der Strom der Liebe wie vorher — und bleibt so ungetrübt.

Dies verbindet Kornfeld mit dem Judentum in der Tiefe: Der Bewegung völlige Gelöstheit, ihre Fülle der Unendlichkeit, und so die liebende Gemeinschaft aller Wesen in ihr.

*

Die ewige Kraft des Judentums ist in den Dichtungen Kornfelds von bestimmender Wirksamkeit, das zeitliche Schicksal dieser Kraft ist ebenso in ihnen lebendig. Der Ewigkeit der Bewegung steht die Zeitlichkeit ihrer Erstarrung und Ziellosigkeit gegenüber — Erstarrung und Ziellosigkeit, die Züge des ahasverischen Menschentums, bezeichnen zu jeder Zeit den Juden als nicht in die Ewigkeit versenkt, als an das Zeitliche gefesselt.

Der innerlich tote Mensch ohne Richtung und ohne Wissen um Sinn, der ahasverische Mensch, ist auf vielen Stufen erlebt und gestaltet worden. Kornfeld hat sie eine nach der anderen erschritten, ihr Leben ganz in sich aufgenommen, und das Errungene im Gebilde herausgestellt. Der erstarrte und ziellose Mensch ist mit allen seinen Leidenssymptomen von innen her dargestellt im Bitterlich, der Hauptgestalt der „Verführung". Statt vieler Erörterungen und der Aufzählung seiner Eigenschaften setzen wir hier die ersten Worte des Bitterlich: „Nun bin ich wieder hier — wie werde ich wieder fortgehen müssen? Bin wieder hier: beladen mit Wünschen, angefüllt mit Hoffnungen, hinkenden Wünschen, die nie ihr Ziel erreichen werden, und Hoffnungen, die Totgeburten sind, weil ich, der einzige, der an sie glauben müßte, nicht an sie glauben kann — werde ich wieder gehen, wie ich schon tausendmal gegangen bin? beladen mit neuen Enttäuschungen und neuen Wünschen, ange-

füllt mit neuer Wut und neuen Hoffnungen? O Gott — nein! So soll's nicht kommen! Es wäre zu viel! Der ewig gleiche Wechsel wird mir langweilig! Ich will ein Ende! Wie aber kann es enden? Ihr könnt mich an den Fingern abzählen, wenn ich hier stehe und Ihr mich unzufrieden seht: ziellose Sehnsucht, unbescheidene Wünsche, Nichterfüllungen, Erfüllungen, die nur Enttäuschungen sind, ein ewiges Suchen und kein Finden, und Finden, wo ich nicht finden wollte — von all' dem — vom Größten bis zum Kleinsten wiederwärtig! — und meinen Haß darauf, der aber — o Gott! — treulos genug ist, immer bereit zu sein, sich in eine Umarmung der Welt zu verwandeln, mit diesen Armen, die treulos genug sind, die Fäuste zu ballen, von all dem — vom Größten bis zum Kleinsten widerwärtig! — von dieser Zeit, in der ein Haufen Geld mehr wert ist als ein Frühlingstag, von dieser Welt, in der es Menschen gibt, die keine sind, auch keine Tiere sind, auch nicht etwas Lebloses, nichts von dieser Natur, auch keine Träume sind, die da sind, weil in diese Welt, so, wie der schlimme Junge eine Hand voll Pfeffer in den Kuchen wirft, wenn der Koch sich weggewendet hat, ein böser Geist hineingespuckt hat, dessen Meisterstück es ist, daß seine Wesen den Menschen manchmal verteufelt ähnlich sehen — von all' dem, von dieser Zeit, von dieser Welt, von diesem Fluche meines Ich, von all' dem ist mein Herz so voll! und dieses Leben ist voll Müdigkeit und sagt: ich will schon sterben! . .“ Diese tote Sprache der Monologe und die Alltagssprache der höflichen und sachlichen Floskeln, die die Menschen Kornfelds im Verkehr gebrauchen: es ergibt die Rede der Erstarrten. Die jähen und grellen Handlungen, wie sie die Menschen Kornfelds vollbringen, sind die Zeichen einer tauben Wesensmitte, in der Gefühl und Gedanke nicht mehr zur Einigung kommen, wo so ganz das Gleichgewicht fehlt: es sind die Handlungen der Erstarrten. Ich, Umgebung, Welt sind schwarz und weiß gesehen, wie sie ein Auge nur sieht, dem die inbrünstige Teilnahme fehlt, und das Schreckbild mit seiner lieblosen Flächenhaftigkeit, das so entsteht: ist furchtbar echt die Welt der Erstarrten.

Das Erlebnis ringt sich durch zur Erkenntnis. In „Himmel und Hölle" erst ist das Grauen der „Verführung" als das der Erstarrung und der Verwirrung begriffen. Graf Umgeheuer, der Held der Tragödie, weiß — und die Seinen wissen —, daß Trägheit des Herzens sein tiefes Unglück begründet. So findet auch die gefallene Welt hier ihre Gesetze. Ihre spukhafte Furchtbarkeit schafft den Pessimismus, das Nichtanderskönnen der Erstarrten: den Fatalismus. Und die Religiosität muß werden: zum Glauben an einen bösen Gott.

Denn Religiosität ist unausrottbar in diesen Menschen. Wenn ihnen die Welt und ihr Schicksal böse erscheint, so können sie Gott dennoch nicht leugnen — sie vermögen nur, gegen ihn zu lästern. Aber auch die Lästerung ist schließlich dem Religiösen nicht möglich.

Die Religiosität wendet sich zu den ganz wenigen Reinen und findet die schöne Erfüllung in den schlichtesten Worten und Taten der Güte und Herzlichkeit, einem Gruß, einem Trost, einer Liebkosung, einem Kuß .. und sie schwingt sich über das Erdenleid empor und bringt dem Himmel oben ihrer Liebe volle Gabe. Und endlich: das Finstere des irdischen Daseins bejaht sie in Gläubigkeit. Nur dieser Weg führt von der traurigen Erde zu einem gütigen Gott: daß wir durch die Not geläutert werden, und daß Gott um der Läuterung willen den Menschen die Plagen des Körpers und des Geistes gesandt hat. Es gilt, sich demütig vor dem Willen Gottes zu beugen, jeden Zweifel an seiner Liebe fahren zu lassen und einfach zu glauben. Die Ehrfurcht vor der Unergründlichkeit Gottes, die jedes Urteil über sein Wesen wie über seine Schöpfung verbietet, dieses tiefste Erlebnis der Gläubigkeit vernichtet den Pessimismus und die Verzweiflung. Und selbst den Fatalismus: In jedem kämpft wohl die böse Erde gegen den guten Himmel, aber einst wird das Gute siegen.

So singt gegen die Stimme der Klage und Anklage die andere, die in Seligkeit zu Gott muß. Von Gestein umschlossen, durchglüht sie nicht die Weiten mit ihrem Hall, als steile, schmale Flamme steigt sie zur Höhe auf.

Es ist die seelische Haltung des Gottergebenen in düsterer Zeit, die ihre vollendete europäische Form im Katholizismus gefunden hat. Wir müssen Kornfelds Verhältnis zum Katholizismus betrachten und kommen damit zu jenem Teil seines Schaffens, in dem er ein stoffhaft Neues gebildet hat. Wir wollen darum nun von besonderer Eindringlichkeit sein.

Die Verneinung des Diesseits erfordert eine franziskanische Weltabgewandtheit, wie sie nur wenigen zuteil wird. Sie entspricht weder dem Drange des Juden, der die Welt vergöttlichen will, noch dem des Christen, der als Europäer das schöne Dasein zu erfahren strebt. Der Sinnlichkeit des europäischen Religiösen hat der Katholizismus in seinem Kultus eine Zuflucht geschaffen, und der Katholizismus hat so erst seine Stärke und Größe begründet. Er vermochte den Menschen zum Opfer der irdischen Vergänglichkeit, indem er Glanz und Pracht der Erde zu Attributen, sichtbaren Attributen Gottes erhob. Auch der Jude ist von der Kraft des Lebens beherrscht, und es ist jüdische Art, wenn den Dichter Kornfeld trotz aller Qualen die Wonne des Lebens unbezwingbar erfüllt: „Das Leben ist bös; jeder Tag ein Raubtier, das an mir nagt. Doch ich will ja benagt, ich will ja zerfressen sein! Ich will ja nur leben!“ Aber die Gewalt des Blutes, die in solchen Worten sich offenbart, konnte bei Kornfeld nicht zur sinnlichen Kraft seiner Frömmigkeit werden so wie im Katholizismus — die prunkvolle Schmückung des Heiligen ist zu fremd dem jüdischen Gottesgefühl.

Anders verwandelt sich hier die Wildheit des Leibes in Feuer der Seele: Das Leiden der Seele an der Ungöttlichkeit der Welt steigert sich zu einer Ekstase des Leidens.

Man erzählt von christlichen Mönchen, daß sie ihre Sinne in der Heftigkeit der Bußübungen befriedigen. Wenn das geschieht, so bedeutet es einen schweren Verstoß gegen den christlichen Geist: denn der will die Kasteiung allein als Strafe und als Abhärtung gegen irdische Versuchungen. Das Christentum ist der Heilkraft des Leides gewiß, weil das Leid über die Erde er-

hebt. So darf das Leid niemals zum sinnlichen Genuß werden, auch nicht zum schmerzlichen Genuß der Sinne, vielmehr soll Leid wirklich Leid sein, und nur so ist auch die himmlische Seligkeit Trost und Lohn. Eine Religion des Leidens ist das Christentum nur insofern, als ihm das Leiden die Existenzform der Vergänglichkeit darstellt — Existenzform der Ewigkeit ist ihm die selige Freude.

Eine Religion des Leidens gibt hingegen in Wahrheit Kornfeld. Leiden ist ihm nicht mehr nur Weg und Mittel zur Seligkeit, es ist Seligkeit selbst. Was irdische Erlebnisse an Macht und Tiefe gewähren, das sucht er im einzigen Erlebnis des Leides zu gewinnen. Auch in seiner Frömmigkeit ist sinnliche Glut wie im Katholizismus, aber sie ist bei ihm Inbrunst des Leidens. Hier findet der Dichter seine schönsten Worte und findet von der kalten und dürren Prosa zu einer zärtlichen und schwellenden Poesie.

„Von meinem Schmerz so süß erhellt,
Spür' ich den Duft schon anderer Welt!"
„Man fühlt sich wohl, man fühlt sich süß,
Man fühlt sich eingehüllt in's Leid . . "

Höchste Lust der Frommen ist es, sich in Tränen aufgelöst zu denken, vom Weinen zu Heiligen erlöst, deren Statuen klagende Mütter umlagern. Aufstieg zu Gott ist nichts als ein Sichnähern den süßen Schmerzen. „Oh Raserei der Welt! Weg von diesem Toben und höher noch in's Leid! Ich will hingleiten zum Leid, weiter und höher, ich gleite hin, ein wenig höher noch, wo's süßer, ach, wo's süßer wird!" Der Vollendete gelangt ins „Paradies des Schmerzes", „in dem man unendlich glücklich weint". Wie sich der Katholik einen goldenen Himmel von Heiligen aufbaut, so schafft sich hier die Phantasie einen ganzen Himmel der süßen Traurigkeit. „Weiter, weiter hinauf, daß ich den letzten Gipfel erreiche, wo der Gott selbst thront, der große Gott des Unglücks, inmitten seiner süß-traurigen Engel und in seiner sanft-traurigen Landschaft, da man hinsinkt und hinschmilzt an seine breit-gütige Brust

und er sagt: weine, mein Kind, weine am Busen des Gottes des Unglücks!"

Das Leiden wird diesem Dichter zur Leidenschaft, und das ist etwas sehr Dunkles. Es bereichert noch das überreiche Wort Leidenschaft: Zu dem Traurig-Gebundenen und zu dem Grenzenlos-Lustvollen, was es hat, kommt nun einigend und zum Ursinn vielleicht zurückführend eine tiefe religiöse Erfülltheit hinzu. Und ist damit nicht das Ungöttlichste von der Religiosität ergriffen? Hat hier nicht ein Jude in der Not einen schwersten Teil der jüdischen Aufgabe erfüllt, das Ungöttliche göttlich zu machen? Schufen hier nicht Weltverneinung und Sinnenkraft, so nahe dem Katholizismus, ja dem verirrten Katholizismus schon, dennoch wunderbar ein Jüdisches?

Symbole, Empfindungen und Lehren, die Kornfeld für dieses neue Erlebnis des Leidens besitzt, möchten die Frage verneinen. Begnadigung des Entsagenden — Niederkunft der Heiligen — Himmelfahrt der Reinen: diese Vorgänge am Ende von „Himmel und Hölle" sind Akte der katholischen Welt. Empfindungen, aller Erdenschwere entlastet und allein von englischer Zartheit und Süße gesättigt, solche Empfindungen erwachsen aus einer katholischen Entrücktheit. Und katholisch ist die Lehre, die wir schließlich aus „Himmel und Hölle" und auch aus dem „Ewigen Traum" ziehen müssen: daß der Mensch in die Einsamkeit schreiten solle, um ohne Wort und Tat ganz in Gott zu sein. In denselben Dichtungen aber ist ein inbrünstiges Verlangen nach der Gemeinschaft, und die Menschen dieser Dichtungen versagen sich ihr, suchen die stumme Einsamkeit, nur weil die ewige Schlechtigkeit und Dummheit aller Gesellschaften sie dazu zwingt. Und diese selben Dichtungen strömen über von Worten, und die Worte, so sehr sie allem Predigen feind sind, möchten doch — einfach das Wahrhafteste im Menschen, seine Seele, darstellend — „Glockenschläge sein, die an Sonntagen die Menschen an sich und ihren Gott erinnern". Und die Tat, die echte, Irdisches verwandelnde Tat weiß Kornfeld zu fühlen: „Seitdem ich lebe, steigt es in mir auf, von Jahr zu Jahr, von Tag zu Tag, und

endlich, einmal, eines Tages steigt es vollends auf! Dann bricht's aus mir heraus, dann steigt's in diesen meinen Arm und ich durchbohre einen Menschen. . ." Es zeigt sich für die Kunst Kornfelds zuletzt: Katholizismus und Judentum stehen sich gegenüber.

So tut sich der Widerspruch vor uns auf. Und da enthüllt sich uns, wie Kornfelds ganzes Werk von einem gewaltigen Zwiespalt durchzogen ist. Im Wesenhaftesten, in der Beziehung zu Gott ist des Dichters Seele gespalten. Der Dichter muß das irdische Elend verneinen und Gott anklagen, und er muß es gläubig bejahen und Gott anbeten. Die Tragödie „Himmel und Hölle", das Tiefste, was Kornfeld bisher geschaffen hat, offenbart auch diese Dualität am stärksten. In zwei Gestalten sind Ja und Nein der Seele hier personifiziert: die gläubige Ergebenheit in der Dirne Maria, die den Opfertod stirbt, der Nihilismus in einem uralten Manne Jakob, der es sich zur Lebensaufgabe gemacht hat, „Zeugenmaterial gegen das Schicksal zu sammeln", der Gott bebend der Zwillingsbruderschaft mit dem Teufel beargwöhnt und die Menschen aufruft zum allgemeinen Freitod. Am Ende des Dramas, da den Grafen im tiefsten Leiden die Erstarrung verläßt, scheint das Böse bezwungen, Jakob sinkt in die Knie, aber dann steht er doch wieder aufrecht als „ewiger Protest".

So hat Kornfeld noch nicht die befreiende Synthese gefunden und die mächtige Zweiheit, die ihn zerreißt, um nichts gemildert uns dargestellt. Und diese Zweiheit, die brennend nach Einheit verlangt, sie führt zum Schluß wieder in die Tiefe des Judentums. Martin Buber sagt einmal: „Das Streben nach Einheit ist es, was den Juden schöpferisch gemacht hat."

*

Die Quellen des Schaffens in den Dichtungen Kornfelds sind jüdisch, um was es in ihnen geht, das Große wie das Kleine, Inhalte und Formen sind jüdisch, noch ihre Mängel und Widersprüche sind jüdisch, und selbst das Unjüdische ist bewirkt

durch die Not jüdischen Schicksals. Denn was dem Katholizismus in der Seele Kornfelds Einlaß verschafft, das ist die Gewalt des übermächtigen Druckes von innen und außen, welche den Realisierungswillen des Juden lähmt. Ist so der Lebensnerv im Juden getroffen, dann bleibt ihm in seiner Passivität mit dem Schwarmrest von Gottesgefühl freilich nichts anderes als ein schlechter Katholizismus.

So werden wir vom absoluten Judentum zu einem bestimmten, ort- und zeitgebundenen Judentum in Kornfeld geführt. In Kornfeld hat jener Jude des Galuth seinen Dichter gefunden, der vor dem Wiedererwachen der nationalen Bewegung alle Hoffnung auf ein frohes Erdenleben aufgegeben und seine Sehnsucht ins jenseitige Reich ergossen hatte. Der nicht mehr strebte, mit seinem ganzen Dasein den Messias herbeizurufen, sondern der nur träumte vom messianischen Reich mit den Händen im Schoße. Der vom Leide der Jahrhunderte so ganz zerbrochen war, daß seine Seele sich über das Heute erhob und in eine Ferne versank, so wie Vögel vor dem Winterfrost in wärmere Länder ziehen.

Kornfeld ist ein Bruder dieses Juden. Einsam, dicht umdrängt von fremdem Wissen und Bilden, erfuhr er das ganze Elend des Exils. Nicht in der dumpfen Enge des russischen Ghettos, das noch beglückenden Zusammenhang mit der eigenen Art gewährt, sondern in der Scheinfreiheit des westlichen Europas, wo wir doch auch nur von allen Seiten den kühlen Blicken des Nichtverstehens und der Abweisung begegnen — oder gar solchen der wesenverkennenden und wesenverwischenden, laschen Freundlichkeit —, wo wir ganz ohne Nahrung bleiben für unser wahres Wesen und so, außen und innen preisgegeben, schwächlich dem Fremden verfallen — wissend oder nicht wissend von unserem Unglück: immer Unglückselige.

In dieser äußersten Lage und als Künstler — d. i. der Ursprünglichste — fiel der Dichter Kornfeld jenem Schicksal zu, das die Macht der irdischen Schlechtigkeit müßig erträgt und

aus erdenferner Religiosität die Lust zum Leben schöpft. Da mußte er das Leid wie die Seligkeit, die jene anderen nur in der Sicherheit der Stumpfen zu ertragen vermochten, in der Tiefe der großen Gefühle erleben und ganz erschüttert werden von „Himmel und Hölle".

DER FALL RUDOLF BORCHARDT

(Zur Morphologie des dichterischen Selbsthasses)

von

Willy Haas

... . . . Manchen Tag und manch Jahr
Hauseten diese Knechte
Nach Sarazenen Rechte
Mit heidnischen Weibern.
Man sah's an ihren Leibern,
Ohrenringen und Locken
Man fings aus ihren Brocken
Und sah's an ihren Sitten:
Frankengeblüt inmitten
Der Heiden kann nichts taugen.
Was frommen lichte Augen.
Wenn die Seele verwelschet
Und ihren Sinn verfälschet . .“

Der rassestrenge Hüter der „lichten Augen“ und des „Frankengeblütes inmitten der Heiden“, der diese Verse schrieb — offenbar ein dichtender Kreuzfahrer, der seine ritterlichen Streitgenossen davor warnt, ihr christliches Adelsblut durch die leibliche Vermischung mit inferioren orientalischen Weibern zu besudeln — muß für seine Zeit, man rät auf das XI. bis XIII. Jahrhundert, außergewöhnlich reaktionär gewesen sein. Gab es doch damals schon die unendlich menschlichere, seelich unbefangenere Legende vom Grafen von Gleichen, der seine orientalische Mätresse wie eine Ebenbürtige auf die Burg bringt!

Schließlich — das dunkle Mittelalter . . .

. . . Erheiternd der absurde Einfall, daß etwa ein Berliner Jude diese rassereinen Verse im Jahre des Heils 1905 geschrieben, im Jahre 1920 im Rowohlt-Verlag, Berlin W., Potsdamer Straße, herausgegeben haben könnte.

Er heißt Rudolf Borchardt.

„Der Dichter ist Bewahrer und Anwalt des Hergekommenen", sagt dieser mittelhochdeutsche Berliner Jude irgendwo. Und an einer anderen Stelle: „Es ist das Recht der Welt, zu vergessen; aber die Pflicht des Dichters, zu gedenken".

Nun, dieser jüdische Dichter hat das Recht der Welt, zu vergessen, für sich und sein Judentum in einem nicht unerheblichen Maße als sein eigenes Recht in Anspruch genommen. Dieser Bewahrer des Hergekommenen hat sein Hergekommenes zu allerletzt bewahrt[1]). Und die Verse von der „Verwelschung der Seele" konnte er seelenruhig aufschreiben, ohne sie auch nur eine Sekunde lang als auf einen gewissen Anderen, wie auf fränkische Kreuzfahrer, bezogen zu fühlen.

Sein traditionalistisch-germanisches Oeuvre wirkt also einigermaßen Don quixotesk. Doch entbehrt es, andererseits, auch nicht der Großartigkeit Don Quixotes: Dies Nichtzurückschrecken vor der völligen, nackten Absurdität! Hier ist nicht Dummheit — Borchardt ist einer der klügsten Schriftsteller der Gegenwart —; hier wäre im Gesamtkomplex einer auch nur normalen geistigen Selbstkontrolle schon so etwas wie eine pathologische Stelle, ein partielles von Gott Geschlagensein. An Borchardts formstrenger Unverwundbarkeit ist dieser kleine Irrtum der Natur sozusagen die Achillesferse: ein Witz, abgeschnellt auf diese Stelle, könnte absolut tödlich wirken.

„Verrucht ist, wer mit sich eine neue Welt zu beginnen versucht!" ruft der echte Traditionalist: Achim von Arnim. Das versucht Borchardt. Aber auch Verruchtheit ist eine Form der Weihe; nur eben: eine höllische. Viele unserer großen Geister hatten diese Weihe.

Nun denn: die dichterischen Werke Borchardts sind mit Hölle gewürzt, wie nur noch etwa die Bücher Weiningers, jenes

[1]) Der „Joram" scheint ein Gegenargument: er ist in Wirklichkeit das stärkste Argument. Nicht einmal zur eigenen biblischen Quelle findet dieser Traditionalist zurück ohne ein germanisch-christliches Medium: die geistige Allotropie der Martin Lutherbibel!

anderen unter den neueren jüdischen Geistern, der „mit sich eine neue Welt zu beginnen versuchte".

Überall in seine großen Gedichte droht die Hölle hinein: mit einer Stärke, Gegenständlichkeit, dichterischen Unmittelbarkeit der Vision, die fast körperlich wirkt.

Ja, er kennt die Hölle, dieser Rudolf Borchardt; er kennt sie wahrscheinlich in jeder ihrer tausend irdischen Erscheinungsformen; er kennt sie auf dieselbe Art, als diesseitige Hölle, wie Swedenborg sie gekannt hat.

Eine besondere irdische Erscheinungsform der Hölle aber, Borchardts persönlichste, suggestivste irdische Vision der Hölle kehrt immer wieder, wie durch einen seltsamen Assoziationszwang immer wieder herbeigelockt: die Vision der orientalischen Sphäre als Sphäre des Inferno oder Purgatorio.

*

Von welcher Art aber ist die Weihe der Hölle? Es ist der Fluch, sich in sich selbst, in seinem Unaufhebbaren aufheben zu wollen. Das Werk Borchardts wie Weiningers, richtig gelesen, ist das Furioso des Juden, dessen Seele besessen ist von dem Fluch des Sich-in-sich-aufhebens. Bei Weininger in der Urform: das Judentum in sich aufheben. Bei Borchardt in sublimierten Formen. Bei Beiden aber ist der Begriff des Himmels ganz abstrakt und streng antithetisch aufgebaut: er ist bedingt dadurch, daß die Hölle da ist, und daß sie aufgehoben ist. Der Gott ist das Tier, das das Tierische in sich aufgehoben hat. Das Tier ist der Gott, der in der Aufhebung des Tierischen zusammengebrochen; ethischer Angelpunkt ist die Möglichkeit oder Unmöglichkeit des In-sich-aufhebens.

Weininger gibt, wie schon gesagt, sozusagen den nackten Tatbestand. Weiningers These: Der Jude ist amoralisch, verbrecherisch. Der allerpersönlichste Heiland Weiningers also, sein „Christus", ist der Jude, der das Judentum in sich aufgehoben hat. Das ist, sozusagen, das psychologische Skelett.

Ebenso streng antithetisch gebaut sind die Heiligen Rudolf Borchardts. Nur eben: Sie bringen das zentrale, das jüdisch-orientalische Problem in den verschiedensten peripherischen Sublimationsformen. Der Cherub der „Halbgeretteten Seele" bekommt seine beiden Schwingen erst wieder, als er die Hölle des orientalischen Halbtieres in sich aufgenommen und dadurch dialektisch aufgehoben hat. Der „Durant" bricht als Geistiger zusammen — und wird sofort zum „Tier": ein Opfer der orientalischen Sphäre, von der er sich reinzuhalten gerungen hatte. Die Geburt des „Heilands" — im „Joram" — ist antithetisch bedingt durch die animalische Hurerei seiner orientalisch gesehenen Mutter vor der Empfängnis. Überall muß der Heiland, der Heilige, der Held erst durch das „Tier", durch die orientalische Sphäre hindurchgehen, um Heiland, Heiliger, Held zu werden: so, wie Christus bei Weininger erst durch das Judentum in sich selbst hindurchgehen muß, um Christus zu werden. Und der Heilige, der an dem Problem des Hindurchgehens, des „Sich-in-sich-selbst-aufhebens" scheitert, sinkt sofort in die Tiefen der Hölle, der Tierheit, des Judentums zurück.

Die Zusammenstellung der Gedankenwelt Borchardts und Weiningers ergibt, wie mir scheint, und wie hier nur angedeutet werden konnte, einen Querschnitt durch die Psychologie des Apostaten und der Apostatie überhaupt[1].

*

Das formale Spiegelbild dieses ethischen Problems ist der streng abstrakte ästhetische Traditionalismus, die Klassizistik, der Archaismus: denn die Klassizistik ist die radikalste ästhe-

[1]) Das grandioseste Schauspiel einer solchen inneren Umstellung, die dieser Versuch der Aufhebung von unaufhebbaren, naturgegebenen Elementen im eigenen Innenleben, dieses Einbrechen rätselhafter selbsthasserischer Leidenschaftswellen in die Bewußtseinsphäre letzten Endes bedeutet, bietet allerdings weder Rudolf Borchardt noch Otto Weininger, sondern der geniale Amerika-Assimilant Johannes V. Jensen. Aber dieses rein germanisch-asketische Problem liegt viel zu weit ab von dem parallelen Judenproblem, als daß es hier mehr als bloß gestreift werden

tische Formel unter allen, die mit der Dialektik der Produktivität durch Aufhebung eines Ich in sich selbst spielen.

Borchardt definiert diesen Archaismus als eine „allgemein europäische Stilform, die Versöhnung und Einswerdung einer modernen seelischen Verfassung, die außer jener Stilform keine Möglichkeit der Äußerung gehabt hätte, mit der inneren Verfassung einer längst verschollenen Seele, von der nichts geblieben zu sein scheint, als ihr Stil."

Man ist einigermaßen erstaunt. Diese Definition weist so sehr auf eine sekundäre Form des dichterischen Prozesses hin, daß sie eher für eine höhere und höchste Art von Umdichtung oder Übertragung zutreffen könnte, als für das, was wir überhaupt noch „Dichtung" nennen.

Und in der Tat: Borchardt ist ein ausgezeichneter Umdichter; der beste seit den Schlegels, seit Tieck, seit Hölderlin. Sein Pindar steht vielleicht über Hölderlins Pindar-Übertragungen. Er hat Gedichte von Swinburne, Stellen aus Dantes „Commedia" und die ganze „Vita nuova" in ein archaisierendes Deutsch übertragen — „und als dann gefalle es IHME der der Herre ist aller Hövischheit, daß die seele mein moege anschauen gehn die glorien ihrer Frauen, das ist dieser benedeieten Biatrisen, welche glorificieret blicket ins angesichte dessen, qui est per omnia saecula benedictus" —: seinem Vorbilde Rosetti folgend, der Dante im Sprachstil Chaucers umgedichtet. Und von den Uebertragungen und Umdichtungen zu den eigenen Werken ist ein mählicher Übergang, keine bestimmte Grenze: fast alle sind diese derivative „Einswerdung einer modernen seelischen Verfassung mit der

könnte, gerade nur, um der Möglichkeit einer rassentheoretischen Ausdeutung in den Weg zu treten. Erinnert sei noch an Werfels leidenschaftlichen „Bocksgesang". Hier überall beweist die suggestive darwinistische Ausdeutung des Höllenbegriffes als „missing link", als niedrige, biologisch-untermenschliche Daseinsstufe die ungeheuer affektbetonte Aktualität dieser Vision im Denken jener Dichter. Man halte daneben etwa den grundverschiedenen Höllenbegriff S t r i n d b e r g s, der durchaus nicht misautisch oder asketisch, sondern im Gegenteil hypochondrisch begründet ist.

inneren Verfassung einer längst verstorbenen Seele"; fast alle gehören jener „allgemein europäischen Stilform" an, als die er den Archaismus definiert.

Allgemein europäisch; international also — wie das Judentum. Das ist nicht als bloßer Einfall hingeschrieben. Die psychologische Situation des Juden in der Diaspora begünstigt die Apperzeption eines Sprachtraditionalismus, der erst durch das philologische Experiment hindurch zu sich selbst kommt, weil er eben nicht der Nation angehört, sondern der „Weltliteratur" (dieses Wort in seinem humanistisch-kosmopolitischen Sinne, so, wie es etwa Herder oder die deutsche Romantik angewendet hat): denn das Judentum der Diaspora ahnt in der seelischen Voraussetzung eines solchen Experimentativ-Traditionalismus etwas Verwandtes; sich selbst: seine eigene, zerbrochene, ewig schmerzlich-aktuelle, ewig problematische Seelentradition. Zugleich aber seine national-abstrakte Neutralität. Die nationale Sehnsucht dessen, der seine Nation verloren hat, wird zum traditionalistischen Ressentiment.

Kurz: der internationale Archaismus ist die typische Theorie des Immigranten mit einem tiefen und unglücklichen Heimatsgefühl für das nationale Immigrationsgebiet. Auch Dante Gabriele Rosetti, nach Borchardt der „Begründer des Archaismus", war kein Engländer, sondern der Sohn eines Italieners und einer Halbengländerin.

Dasselbe abstrakte Verhältnis zur eigenen Sprache ist oft der Vater des genialen Umdichters. Fast alle jüdischen Literaten sind ausgezeichnete Umdichter; die Unverwachsenheit, die wesentlich gleichartige, distanzierte Beziehung zu allen Sprachen, die Möglichkeit, parallele Sprachwerte verschiedener Sprachen aneinander zu messen, macht sie dazu.

Und diese Ausdeutung des jüdischen „Umdichters" ist wohl auch die imaginäre Brücke zu jener anderen, soeben angedeuteten geistigen Allotropie, die Borchardt „Archaismus" nennt: Übertragungen beides, wenn man den Begriff einer zufällig aktiven Sprache vertauscht mit dem

Begriff einer stummen, nicht existierenden, die nicht das Jiddische ist und keinesfalls das Hebräische: mit dem fernen und beiläufigen Begriff einer Muttersprache des Juden; jener kaum geahnten Sprache, in der, direkt und ohne jede Vermittlung, seine Seele zu sprechen vermöchte.

*

Wir nannten Borchardt den Immigranten mit einem tiefen und unglücklichen Heimatsgefühl für das nationale Immigrationsgebiet.

Tief sicherlich. Was Liebe, was menschlicher Wille und menschliches Bewußtsein überhaupt leisten kann, eine Beziehung zu verstärken und zu vertiefen, ist hier geschehen.

Borchardts deutscher Sprachschatz ist vielleicht der größte, den irgendein deutscher Dichter seit Goethe gehabt hat. Unzählige verlorengegangene Vokabeln und Wendungen sind wiederaufgenommen. Ihm dient nicht nur das zufällige Deutsch der Gegenwart, sondern die gesamte historische Klaviatur gehorcht seinen Fingerspitzen, das Deutsch eines Herder ebensowohl wie das Hans Sachsens oder Walthers von der Vogelweide. Niemals hat es ein vollkommeneres dichterisches Sprachinstrument gegeben, als das Borchardts. Wenn die enorme quantitative Breite einer Beziehung die qualitative Enge und Verwachsenheit ersetzen könnte, wenn ein Gefühl der Kontrapunkt unendlich vieler sprachlicher Nüancen wäre, dann wäre Borchardt der größte deutsche Dichter seit Hölderlin, Claudius, Stifter. Aber nur in der Mathematik ist durch die Kurve gleichzeitig ihr Brennpunkt bestimmt: nicht in der Sprache.

Ein tiefes nationales Heimatsgefühl — doch auch ein unglückliches . . .

Denn gerade der Archaismus, der Traditionalismus, die Klassizistik setzt eine ungeheure Identität des Begriffs und der Außenwelt voraus, eine ungeheure Realität des Wortes, einen wahrhaft religiösen Nominalismus, wenn anders er sich nicht im Duft eines bloßen philologischen Spieles verflüchtigen soll.

Jede abstrakte Sprachbeziehung bedarf dieses religiösen Identitätsglaubens als eines Gegengewichtes, um die beiden entgegengesetzten Gefahren des literarischen Cartesianismus und Wagnerianismus, der mathematischen Dialektik und der nebelhaften, ungegenständlichen Musikalität zu vermeiden. Karl Kraus etwa hat diesen Glauben; Borchardt nicht.

Der ersten Gefahr ist ein großer Teil der deutsch-jüdischen Literatur verfallen: die Essayisten und Klassenkampfklerikalen. Borchardts Egozentrik eher der zweiten. Seine Gedichte sind musikalisch, koloristisch wundervoll; doch von einer dialektischen Unbezüglichkeit, Ungegenständlichkeit ohnegleichen.

*

Wo sind die historischen Verbindungsfäden von Borchardts Archaismus zu dem Expressionismus und Dadaismus, dem fast die ganze übrige deutsch-jüdische Literatur der Gegenwart verfallen ist?

Gemeinsam allen diesen Bewegungen ist ihr unbewußter Sinn in der Sprachevolution. Ich glaube nämlich, die jüdische Dichtung aller Sprachen ist nichts anderes, kann einfach, aus dem Sinne des Begriffs „Dichtung" heraus, nichts anderes sein, als ein unterbewußtes Mitschaffenhelfen an jener, allerdings unendlich fernen, jüdischen Mutter- und Seelensprache, deren wir vorhin Erwähnung getan. Und in diese zwangsläufige Entwicklung gehören die Sprach-Destruktion und die Sprachallotropie der Expressionisten und Dadaisten ebenso, wie der Sprach-Archaismus Borchardts: beides ist der durchaus unbezwingliche und unkontrollierbare Drang des Dichters nach seinem ganz gemäßen Instrument, der nur eine gegenständlichere Form ist der allgemein-menschlichen Sehnsucht nach sich selbst.

Diesem unausweichlichen Schicksal unterliegt Borchardts Sprachentwicklung beinahe exemplarisch: die sprachlichen Stimulantien verschärfen sich ganz genau in der Richtung des von Werk zu Werk pikanteren, doch gleichzeitig

abstrakteren philologischen Sprachexperimentes. Und nicht unbegründet ist die Befürchtung, daß die Zukunft seiner eigenen Dichtung nicht mehr die bloße „archaische" Umdichtung ist, sondern Umdichtung von Umdichtung der Umdichter. Übertragungen Dantes aus dem altenglischen Chaucers, in das der Neu-Engländer Rosetti den Dante aus dem Altitalienischen übertragen hat, in das Mittelhochdeutsche Walthers von der Vogelweide — durch den neuhochdeutschen Originaldichter Rudolf Borchardt. Immer weiter rückt das Genie des deutschen Dichters mit dem deutschesten aller jüdischen Bekenntnisse von der lebenden deutschen Sprache ab.

Auch der Dichter-Philosoph Nietzsche war philologisch aus einem tiefen seelischen Zwang: aus Haß gegen das deutsche Blut, das s e i n Blut war, und das er in sich zu distanzieren rang. Aber er blieb nicht Philolog. Sein gut germanischer Christenhaß, sein Renaissancepositivismus war das seelische Antitoxin. Der jüdische Dichterrenegat wird von Buch zu Buch mehr Philologe: aus unglücklicher Liebe zum deutschen Blut, d a s n i c h t s e i n e s i s t, und aus Ressentiment gegen das jüdische, das seines ist. Eine problematische Natur, für die es vielleicht kein Heilmittel mehr gibt.

*

Er war während des Krieges natürlich annexionistisch gerichtet: er hat öffentlich für die völlige Vernichtung Frankreichs plädiert — als eines Landes von Dégenerés, dessen geistige Existenzberechtigung aufgehört hat. Das erstere mit dem eines Görres oder Adam Müller würdigen Hinweise darauf, daß die römischen Kaiser deutscher Nation den Titel „allezeit Mehrer des Reiches" getragen haben. Das letztere wahrscheinlich im beruhigenden Bewußtsein, daß ein mittelhochdeutscher Nationalist jüdischen Blutes k e i n Dégeneré ist.

Aber der fremdrassige, eingewanderte nationalistische Traditionalist ist gerade französisch und französisch-décadent wie nichts sonst auf der Welt. Keine Nation der Welt, außer

dieser, wird sich einen Papadiamantopulos als Jean Moréas und Begründer des klassizistischen Latinismus einreden lassen.

Borchardt ist so etwas wie der deutsche Jean Moréas. Doch in seiner unbeirrbaren intellektuellen Konsequenz einer der merkwürdigsten jüdisch-deutschen Geister aller Zeiten.

ARNOLD ZWEIG

von

Moritz Goldstein

„Aufzeichnungen über eine Familie Klopfer" heißt das erste Buch, mit dem Arnold Zweig aus Glogau, 1887 geboren, als Vierundzwanzigjähriger vor die Öffentlichkeit getreten ist: ein hochbegabtes, überraschend gekonntes, aufschlußreiches Buch; mehr als aufschlußreich, ein Buch, das seinen Verfasser enthüllt und verrät wie die scharfsichtigste und boshafteste Kritik. Ein junger Mann — dies ist der Inhalt — schreibt, aus medizinischem Interesse, wie er sagt, über seine Familie, die er ein paar Generationen zurückverfolgen kann, über seinen Vater, der ein Schriftsteller von ausgebreitetem Ruf ist, schließlich über sich selbst und seine Schwester. Er schreibt als ein letztes, morbides, unfruchtbares Glied der Familie Klopfer wie der kleine Hanno Buddenbrook, und es ist wohl auch das Vorbild dieses erfolgreichen Romans, das die Form der Familiengeschichte hergegeben hat, nur ganz allgemein und schematisch; bis ins Einzelne hinein aber dankt er demselben Thomas Mann die Sprache, und die Bildsamkeit des Schülers, der übrigens auch Bücher des Bruders Heinrich auf sich hat wirken lassen, ist teils bewundernswert, teils komisch: so überraschend erneuert sich Tonfall, Stimmhöhe und Sprechfarbe des gereiften Älteren in dem heranwachsenden Jüngeren; unerlaubte Nachahmung übrigens gestattet er sich nicht, und an Buntheit und Gestaltungskraft bleibt er weit zurück. Der Kunst der Gebrüder Mann nähert sich Arnold Zweig von außen mit talentvoller Gelehrigkeit.

Die Klopfers sind eine russische Judenfamilie, nach Posen eingewandert, kleine Leute mit kleinem Schicksal; ein schlesischer Zweig bringt den berühmten Peter Klopfer hervor, den Vater des Schreibers, kultiviert, begabt, verwöhnt und eitel, der mit 52 Jahren Selbstmord begeht; und von ihm und seiner Frau, der „gewesenen Contessa Gritti", der „großen

Tragödin", der „schönsten Frau, die ich je sah", stammt der Aufzeichner selbst ab mit seiner Schwester Mirjam, beide das letzte an verfeinerter Menschenblüte, sensibel, lebensmüde, amoralisch, mit einander in skrupelloser Inzestliebe verbunden — das Ganze eine Erfindung mit ihrer gespielten Überreife von einer halb reizenden halb belustigenden Unreife.

Die Unreife enthüllt sich aber noch lustiger und reizender. Nämlich die Jugend der Geschwister und das Ende Peter Klopfers spielen sich im heiligen Lande ab, wo der Dichter in Verwirklichung zionistischer Ideale sich niedergelassen hat. Die Jugend der Eltern, über die der schreibende Sohn berichtet, ist das erste Jahrzehnt unseres Jahrhunderts. Die auf- und absteigenden Lebensläufe der älteren Klopfers mit ihren vielen unsensationellen Einzelheiten sind nicht erfunden, sondern erfahren. Von wem sonst, als von Arnold Zweig? Peter Klopfer, dessen Anfänge mit den Anfängen des lebendigen Arnold Zweig zeitlich zusammenfallen, ist Schriftsteller und Zionist wie dieser; ist er also Arnold Zweig? Dann hätte er in diesem ersten Buche seine Ursprünge abgeschildert bis zu seiner Gegenwart, und sich dann weiter gedichtet bis zu seinem Erfolge, seiner Ehe, seinem Ende und seinen Kindern. Und man könnte hier erfahren, was er von sich denkt und was er von sich erwartet.

Es ist nie ohne Gefahr, Gestalten in einem Werke, das sich als Dichtung gibt, mit Menschen der Wirklichkeit gleichzusetzen. Goethe „ist" nicht Werther oder Tasso oder Faust. Dennoch hat man die Beziehung zwischen Schöpfer und Geschöpf hergestellt und mit Recht; denn man hat dabei für das Verständnis von beiden gewonnen. Also mit jedem Vorbehalt: der große Peter Klopfer „ist" Arnold Zweig. Unser Zeitgenosse hat sich den Jünglingsscherz geleistet, über sich zu schreiben, wie er, am Anfang seiner Laufbahn, träumte, daß über ihn einmal geschrieben werden müßte; leider ohne jeden Humor, das ist das Komische daran.

Er enthüllt sich dabei mit Absicht, mit ehrlichem Willen zur Objektivität (und manchmal erschreckendem Können

dazu); aber auch, und wohl tiefer, ohne Absicht. Denn natürlich paßt auf ihn, was er von Peter Klopfer sagt: „Er sprach und schrieb fortwährend von sich, und das war schamlos, aber er verhüllte und fälschte seine Berichte aus Schamhaftigkeit." Zweig enthüllt schon hier seine Zwiefältigkeit: den Juden mit dem Streben zum Jüdischen, und den Europäer mit dem Streben zum Europäischen. Beides unverbunden, nebeneinander, ja gegeneinander, wie denn dieser Peter Klopfer aus dieser Familie Klopfer nicht abzuleiten ist und zu dieser repräsentativ nationalen Existenz bei Jerusalem nicht hinfinden wird. Er enthüllt schon hier seine Überwachheit und Überbewußtheit, welche zum Beispiel dahin führt, daß er die Geschlechtssphäre mit dem Verstande bewältigt und in ihrer Darstellung keine Hemmungen kennt und keine Untergründe hat: die erdichtete Mutter des Schreibers Heinrich Klopfer entspricht der erträumten Geliebten Arnold Zweigs; die „wundervolle" Contessa Gritti, die schönste Frau und große Tragödin — weniger erwarten wir alle nicht mit 24 Jahren — ist aber für den Schreibenden immerhin die Mutter, und so sollte er an sie nicht als an ein begehrenswertes Weib denken dürfen; und was sich ferner an inzestuösen Schwingungen zwischen Vater und Tochter abspielt, läßt sich vor Peinlichkeit schlechtweg nicht ertragen. Als unnaiv, sentimentalisch, in Schillers Wortgebrauch, enthüllt sich schließlich Zweigs Stellung sowohl zum Jüdischen wie zum Europäischen. Sehnsucht, Wille treibt ihn, in das Jüdische einzutauchen und darum die nationale Verwirklichung zunächst mit jugendlicher Fiktion ungeduldig vorweg zu nehmen, wie auch den erzogenen und gebildeten Weltmann zu machen und sich daher an Feinheit und Überfeinerung gar nicht genug tun zu können. Köstlich die Renommage, wenn er von den vielen Männern spricht, die seine Schwester lieben, „die ihr und mir zur Unterhaltung dienten und die sich bestenfalls erschossen". Bestenfalls erschossen — so ist das Sitte bei uns Kultivierten; daraus machen wir gar kein Aufhebens.

Die „Aufzeichnungen über eine Familie Klopfer" mit

ihrer Jugendlichkeit und ihrer Frühreife hätten nicht verdient, so ausführlich besprochen zu werden, wenn nicht dieser Erstling Vorläufer einer guten Ernte gewesen wäre. Aus ihr entfalten sich die beiden Zweige, deren Gabelung wir schon bemerkt haben, der jüdische und der europäische.

„Die Novellen um Claudia" heißt die süße Frucht am europäischen Aste. Novellen denkst du, nach dem Namen; aber auf dem Titelblatt steht die Gattungsbezeichnung „Ein Roman". Ich will annehmen, daß der Verleger an dieser Verwirrung schuld ist, der durchaus die Zusammengehörigkeit der sieben Erzählungen aussprechen wollte. Aber warum „die" Novellen? Welch ein Snobismus, welch eine Modenarrheit, nach Hofmannsthals kokettem Vorbild! Immer schmerzt es mich, daß es nicht klingend, schlicht und apart heißt: Novellen um Claudia. Von Arnold Zweig. Aber das ist eine Äußerlichkeit, wenn auch eine verräterische.

Nicht also von Claudia, sondern, viel musikalischer, um Claudia handeln die sieben „Abschnitte", die weder zur einheitlichen Handlung eines Romans zusammenschießen noch eigentlich Novellen darstellen. Sichfinden, Verlobung, Hochzeit, Reise und Heimkehr bilden zusammen den unauffälligen Faden, an dem die Ereignisse aufgereiht werden. Kaum sind es Ereignisse, sondern Stimmungen, Schwebungen, Gespräche, Beichten; aber an ihnen entfalten sich Menschen und unter ihnen vor allem zwei: Claudia Eggeling, der wohlhabenden und distinguierten Frau Eggeling einzige Tochter, die sich in den Privatdozenten Doktor Rohme verliebt und ihn heiratet, und Dr. Rohme, der junge Gelehrte von unschönem Äußeren und linkischem Wesen, der sich emporarbeitet und die schöne reiche Claudia Eggeling bekommt.

Nicht umsonst gehört das Buch in die europäische Reihe. Von außen: es destilliert seine Sprache, nicht wie die beiden — wie sieben Brüder Mann. Von innen: wie ist man fein, wie weiß man sich zu benehmen, wie hat man Kultur! Es kann denn auch nicht fehlen, daß das Thema überspitzt wird. Es

findet sich das Kapitel „Die keusche Nacht": zwei nicht nur wohlerzogene und kultivierte, sondern auch innerliche Menschen wie Claudia und Dr. Rohme sollen am festen Tage und beinahe zur festgesetzten Stunde ihre eheliche Verbindung vollziehen. Gewiß eine Situation, die ihre Peinlichkeit oder Komik haben kann. Wie also werden die beiden das machen? Man traut seinen Augen nicht: Arnold Zweig stellt sich und beantwortet die Frage nach dem Mechanismus des Vorgangs, eine Frage, in der kein Problem mehr steckt, da sie ja zu einander wollen und zu einander dürfen: eben ganz trivial: wie werden sie das machen? Er gibt seine Antwort immerhin mit Haltung; Probe eines nicht geringen Könnens. Aber die Formulierung fordert zum Spott heraus, hat ihn gefunden und bleibt falsch. Denn Menschen von Fleisch und Blut stürzen, wenn sie sich schon vom Standesamt abhängig machen, lodernd ineinander; oder sie schalten frei mit sich und feiern die Vereinigung vor oder nach dem offiziellen Termin, wie gerade die Gelegenheit sie führt; oder endlich, wenn sie über den Akt meditieren, so fürchten oder entdecken sie ganz andere Gefahren und Abgründe, als die Neuvermählten hier ahnen. So jedenfalls soll man seine Hochzeitsnacht nicht feiern, aber so hat sie auch noch niemand gefeiert.

Gleich vorher indessen steht der Abschnitt „Das Album": Claudias Mutter, der die Tochter aus dem Hause gegangen ist, und die sich nun in ihrer Wohnung wiederfindet, alleingelassen, überflüssig und altgeworden: Dokument der Einfühlung in das weibliche Herz, des erbarmenden Verstehens und stürmischen Mitleidens, wie es kaum noch menschlich und jedenfalls nicht männlich ist. Um dieser Szene willen verdient Arnold Zweig uneingeschränkt Dichter zu heißen, einer, den Frauen sich zum Liebling erkiesen. Und fast auf gleicher Höhe steht die Schilderung der ersten Fremdheit zwischen den Eheleuten, hervorgerufen durch das monatliche Unwohlsein der Frau, und die wilde Schlußszene, da sie auf die befleckte Vergangenheit des Gatten prallt und sich überwindet, auch diese veränderte Wirklichkeit in ihre Liebe einzuschließen.

Claudia, die feine, kluge, wissende, allzubewußte, wird nicht jedes Mannes Ideal sein. Der Typ immerhin ist hingestellt und mit Bedeutung. Er ist gemeint als der Typ der europäischen Dame; aber im Grunde, unbewußt, wird es wohl ein jüdischer Frauentyp sein (nicht der jüdische Frauentyp). Und so sehen wir uns von selbst zu dem anderen Stoffgebiet Arnold Zweigs hinübergeführt.

Merkwürdigerweise hat er das Jüdische nicht episch, sondern dramatisch zu gestalten unternommen. Der erste Versuch dieser Art freilich, die Tragödie „Abigail und Nabal" ist scheinjüdisch. Die jüdische Geschichte der heroischen Zeit, der Kampf Sauls gegen den jungen Prätendenten David, wird aufgeboten, um nichts anderes auszusprechen als die Not eines jungen Weibes, das von dem starken, erfolgreichen, robust konstruierten Gatten wegstrebt zu dem ringenden, schwärmenden, geniebeschwingten Jüngling. Das Jüdisch-Allgemeine ist Maskerade für etwas Menschlich-Subjektives. Den Vorgängen fehlt die letzte Logik, es wird unerträglich viel und unerträglich bewußt geredet, und das Werk als Ganzes gehört zu einer Gattung, die dem Drama unbedingt verboten ist, zum genre ennuyiant.

Aber es folgt eine zweite jüdische Tragödie „Ritualmord in Ungarn", der alarmierende Titel jetzt seltsamer Weise abgeschwächt zu einer „Sendung Semaels". Das Aufsehen, das sie bei ihrem Erscheinen erregte, war nicht unberechtigt; allein das schnelle Abklingen der Zustimmung, und daß wohl heute niemand die Empfindung hat, wir besäßen da eine zulängliche Dramatisierung jüdischen Schicksals, fordert zu ernster Kritik heraus.

Judenschicksal, seit Untergang des Staates, ist Passivität; das Drama fordert Aktivität. Geht man die Geschichte durch, so findet man Unglück, Untergang, Leiden die Fülle; Dramatik des Helden, der handelt und scheitert, fehlt. Shakespeare, der mit dem „Kaufmann von Venedig" kein Judendrama hat geben wollen, aber in der Gestalt Shylocks dank seiner einfühlenden dramatischen Genialität tatsächlich gegeben hat,

setzt seinen Juden mit einer gewaltsamen und ganz unjüdischen Spekulation auf einen möglichen Fall der Rache in aktive Bewegung. Alle neueren Versuche scheitern daran, daß entweder der Vorgang nicht tragisch oder nicht dramatisch ist, oder daß die Tragik nicht aus dem Judentum fließt, sondern zufällig an einem Juden haftet.

Wie hat sich nun Arnold Zweig mit dieser Schwierigkeit abgefunden? Er wählt als Stoff einen historischen Vorgang aus dem Anfang der achtziger Jahre, die sensationelle Ritualmordbeschuldigung von Tisza Eszlar. Also ein Leiden, das aber gegenüber ähnlichen Ereignissen den außerordentlichen Vorzug hat, daß die Anklage schlagend widerlegt wird und die mißhandelten Juden zum Schluß gerechtfertigt dastehen. Sein erstes Verdienst ist also ein ungewöhnlich glücklicher Griff.

Was ist nun damit gewonnen? Juden, die beschuldigt, eingesperrt, vor den Richter gestellt werden; ein ungarischer Gutsherr, der den Mord begangen hat und mit allen schurkischen Mitteln den Verdacht von sich ab und auf die Juden hinlenkt; Christen, die ihm aus Dummheit oder Eigennutz zu Willen sind; andere Christen, denen die Wahrheit am Herzen liegt; endlich der 13jährige Judenjunge Moritz Scharf, der durch Hunger und Schläge dazu getrieben wird, gegen seine Volksgenossen und gegen den eigenen Vater auszusagen, der von der Lüge verführt Halt sucht, indem er auch innerlich zu den Anklägern hinüberwechselt, der endlich sich überführt sieht und durch Selbstmord büßt. Daraus läßt sich eine Reihe packender Szenen schneiden. Arnold Zweig gibt sie mit kunstloser Schlichtheit, von der ungewollten Ermordung der jungen Esther Solymosi angefangen, vieles offenbar buchstäblich nach dem Prozeßbericht, Bild nach Bild, mit der naiven Technik oder Untechnik der Revue oder des Films. Er erreicht, daß der Leser und Zuschauer sich bei dem gehäuften Unrecht entsetzt und empört, mit den Leidenden leidet, auf den Ausgang zitternd wartet und über die Enthüllung jubelt. Allein für sich genommen, als Fabel eines Theaterstückes, haben wir da nichts als die verfolgte und triumphie-

rende Unschuld, mit den Schwarzen hüben und den Weißen drüben, die Vorgänge ganz von außen in Bewegung gesetzt, die glückliche Lösung an einem Zufall hangend. Man würde den Vorfall als Kitsch empfinden — wüßte man nicht, daß er wirklich ist.

Daß den Ereignissen die Symbolkraft fehlt, hat Zweig ganz gut gefühlt und darum die Symbolik von außen hinzugetan. Er läßt die irdische Handlung mit einer überirdischen abwechseln, darin der Herr dem Satan gestattet, die Blutbeschuldigung über die Juden zu bringen, um die Lauen aufzurütteln und ihnen Gelegenheit zur Bewährung zu geben. Mit dieser mystischen Szenenreihe weiß ich gar nichts anzufangen. Jüdische Sage, Märchen und Mystik, lange Zeit in Westeuropa unbekannt, sind inzwischen von treuen Händen hervorgezogen und auch in deutscher Sprache ausgebreitet worden. Zweig hat den Apparat seines hohen Parallelspiels eben daher; das Vorspiel im Himmel zum „Faust" hat noch überdies das Schema geliefert. Es kommt nichts Dichterisches dabei heraus, sondern Allegorie.

Aber wenn auch der künstlerische Wert dieses Werkes nicht so hoch ist, wie mancher Beurteiler, von der Neuheit des Stoffes und der Fremdartigkeit der Allegorik verführt, in der ersten Überraschung geglaubt hat: gering ist seine Bedeutung auch nicht. Es ist gut, daß die Ritualmordaffäre von Tisza Eszlar nicht von der Zeit fortgeschwemmt wird, sondern, durch einen Diener am Worte getreu nach den Akten wiedererzählt, sich noch einmal begibt und für jeden Leser und Hörer immer neu sich begeben kann: ein Anwalt der Leidenden, ein Anwalt der Juden, ein Anwalt der Juden als Leidender führt hier ihre Sache, seine Sache. Erschütternder kann gegen Bosheit, Dummheit, Roheit einer mächtigen Umwelt, für Recht, Menschenwürde und Adel einer unterdrückten Minderzahl nicht gepredigt werden, als es dieses Stück Wirklichkeit tat und in Arnold Zweigs Ritualmorddrama immer wieder tun wird.

Als Anwalt auch hat er seine beste Arbeit unternommen, die Studie „Das Ostjüdische Antlitz", ein fortlaufen-

der umfangreicher Text zu 50 Steinzeichnungen von Hermann Struck. Aus lebendigem Zusammenhausen während des Krieges entstanden, in der Form wieder etwas zu kostbar und preziös, ohne Blindheit auch für die Schattenseiten der ostjüdischen Existenz, aber glühend für die Verkannten, Gescholtenen, Mißhandelten verweilt das Buch mit Absicht voll Liebe bei allem, was stark, gesund, lauter, zukunftkräftig ist an den zusammengepferchten Judenmassen des Ostens: vor dem Einsturz Europas und bevor noch das letzte Elend unserer wahnsinnigen Tage hereingebrochen war. Empörtere, schwungvollere, männlichere, echtere Worte als die gegen preußische und polnische Machtwillkür hat Zweig nie gefunden, auch nicht tiefere als die an die jüdische Jugend. Was der Verfasser der Claudianovellen von jüdischer Erotik, jüdischer Ehe, jüdischen Frauen und Mädchen zu sagen weiß, hat noch niemand vorher darüber gesagt. Und wie hier jüdische Alltäglichkeit erkannt und gerechtfertigt, jüdische Existenz als Orient gesehen ist, so wird das Ostjudentum gegen Hochmut und Ignoranz immer geschützt werden können. Der jüdische Anwalt hat nicht umsonst seinen Ruf, wo es sich um die Bagatellen privater Gerichtsaffären dreht. Hier ist ein Anwalt aufgestanden in einer Sache von weltpolitischem Rang. Er allein wird den Prozeß nicht gewinnen. Aber wenn er je gewonnen werden sollte, wird er sein Teil daran haben.

Über die Träumereien und Prophezeiungen seines Erstlingswerkes lächelt Arnold Zweig heute vermutlich. Von dem, was er damals niedergeschrieben hat, ist ein nicht unbeträchtliches Stück inzwischen in Erfüllung gegangen. Zwar findet man sein Bild noch nicht „in vielen Revuen der neueren deutschen und der jungen hebräischen Literatur"; aber er hat einen Namen sowohl unter den deutschen wie unter den jüdischen Schriftstellern. Ob er seine Contessa Gritti gefunden hat, ob er „durch eine gewagte Spekulation und mit Hilfe seines Bruders zu Vermögen" gekommen ist, weiß ich nicht und geht mich nichts an; Kürschners Literaturkalender nennt als seinen Wohnsitz immerhin Starnberg in Oberbayern. Daß er einmal

nach Palästina übersiedelt, liegt nicht mehr außerhalb des Möglichen. Ob er dort wird über dem Volke wohnen können, muß die Zeit lehren. Keinesfalls wird es sich in der Weise verwirklichen lassen, daß er nach Art eines englischen Lord westeuropäisch komfortabel residiert, wie er es für seinen Peter Klopfer erträumt und für sich selbst gewiß nicht mehr fordert. Wer aus der nationaljüdischen Literatur in die nationaljüdische Wirklichkeit gehen will, wird manches von seinen Ansprüchen und Ehrgeizen aufgeben müssen. Und auch als Schaffender wird Arnold Zweig um so höheres leisten und um so weiter wirken, je mehr er den Kulturliteraten vergißt oder überwindet. Wenn die Zeichen nicht trügen, ist er auf dem Wege.

PAUL ADLER

von

Meïr Wiener

Paul Adler hat nicht jene ethisch-abstrakte Struktur, die Werfel einst zum späten Jünger Jeschajas machte. Er ist von der irdischeren Art, der sich Ethik in einen erdschweren Gott verkörpert, wie dem Propheten Jecheskel, der den Strengeren immer anstößig irdisch war: „ein Dorfsohn, der, Wunder der Großstadt begaffend, unbewußt in jubelnde Laute ausbricht". Aber diese „vulgäre" Mitteilungssucht schuf die Maasse-merkabah, während Strengere, in ihrer Gottgewohnheit abgestumpft, beherrscht schweigen. „Elohim" ist ein Buch gnostisch-apokrypher Visionen.

Sichtlich hat Adler den jüdisch-synkretistischen Mythos erlebt, er schafft weiter an der Maasse-merkabah. Die Herrlichkeit Els entfaltet sich ihm echt jüdisch — im Schweigen und in der Leere, die am richtigen Ort Unendlichkeit wirken, wohl das Angemessenste für den Ausdruck des Höchsten. Der israelitische Mensch ist nur Mensch ohne griechisches Vergottungsstreben; jedem Anflug zur Gottmenschlichkeit hält hartnäckig niedergehaltene Menschlichkeit Wage. Wer nicht sündigt, gegen Gott sich auflehnt, erreicht nie Gottseligkeit. Das göttliche Gleichgewicht, das Schweigen im Menschen wird immer wieder aufgerüttelt durch menschliches Schreien; der israelitische Mensch schreitet nicht in erhabener Ruhe, nicht der biblische Hebräer, auch der spätere Jude strebt nie nach restlosem Aufgehen in Ausgeglichenheit nach Art der Leichtbeschwingten ohne quälendes Gedächtnis. Er kann nicht vergessen, g a n z sieht er die Wirklichkeit, den Unebenheiten gegenüber nicht abgestumpft: er schreit, der jüdische Mensch! Vor des Herrn Thron, trotz Vollbewußtseins Seiner Herrlichkeit und der eigenen Niedrigkeit, bespeit er Seine Gnade. Im „Elohim"-Buch weht Luft, die uns von Visionen der Apokalyptiker her vertraut ist: wahrer, ursprünglicher Mythos, der

ins Bewußtsein des Volkes restlos dringen könnte, weil er Ausdruck seines Wesens ist.

Die Worte sind knapp, schlicht. Ohne Hast, doch in ernster Gedrungenheit erwecken sie den Eindruck eindringlicher Bedeutsamkeit, die Einzelheiten verachtet. Statt Pathos der Worte Pathos der Satzbildung, des Tonfalles, der Gebärde. Biblische Knappheit finde ich in den Anfangssätzen des „Elohim": „Wo die Ölbäume in der Sonne stehen, saß einer im Mantel auf dem kühlen Brunnenrand und sagte zu dem Bewässerer, der ihn hier noch niemals gesehen hatte: ‚Laß die Qual'. — Ich will es nur meinem Weibe sagen und denen im Dorfe, damit sie mich nicht suchen. Denn auf morgen sind wir alle gegeneinander verpflichtet." Da merkte er, wie jener es nun nicht öfter zu sagen wünschte: „Laß auch die und diese Qual". — Auffallend ist die Sicherheit, mit der dem Engel die dritte Wiederholung seines Spruches erspart wird. Eine zum drittenmal genommene Mühe stände im Widerspruch zum Gebot, darum muß es der Gärtner erraten.

Dieser zögernde Gärtner ist der hohe Berufene — wahrlich kein Held dem abendländischen Sinne. Ein hilflos Stammelnder, durch die Erwählung schwer betroffen, ein Fels, mühsam aus Beharrung gerissen, schwankt, kommt ins Rollen, staunt, poltert, zürnt, betet, flucht, lästert: der menschliche heilige Mosche, über den Geschmeidigeren zum „Elohim" gesetzt. Er fleht: O Herr, du hast mich schwach erschaffen, und was soll ich vor dir? Gib mich doch meinem Lande wieder . . ." Oder: „Und nun gefalle es meinem Herrn nicht länger, mich noch zu prüfen, sondern mich wieder zurückzuentlassen in mein Dorf . . ." Vor dem Thron Gottes schreit er dem Engel zu: „So wehe nun dir und auch über mich Wehe, daß ich so dastehe nackt und geplündert vor Gott, und du streitest gegen mich." Er klagt erbittert: „Mit mir aber sollte Gott wie mit seinem Abergott rechnen? Dann schickt er Wehe über mich und Weh über alles Geschaffene, und seine Auserwählung, sie kommt jener Ächtung der unsteten Verruchten gleich . . ." „Und daß er mich doch nicht auserwähle, daß er mich doch

belassen habe bei meinen Werken, und wenn nicht aus Gerechtigkeit, so doch aus Gnade."

Zu großes Vertrauen auf endliches Durchdringen des Sinnes und leise Verachtung derer, die nicht folgen können, verursacht die Zerklüftetheiten dieses Buches. Riesenschritte werden gemacht, daß wir zuweilen den geraden Sinn aus den Augen verlieren. Jede Entwicklung gibt, stufenweise abgelöst, einen klaren Fortgang — jedoch scharf überspringend bilden zusammengedrängte Nuancen fast Gegensätze. Wege führen durch Zwischenstufen von einer Farbe zur anderen, aber ohne Übergänge zusammengestellt, bekämpfen sie einander. Jede Schöpfung ist Fortführung in Entwicklungen — in weiten Abständen wird sich selber jedes Geschehen entfremdet; zusammengedrängte Einzelphasen sind übereinandergefaltete Unvereinbarkeiten. Unvereinbarkeiten sind im Leben Unglück, im Schaffen Unvermögen, im Begreifen Mißverstand. „Laß die Qual" ist ein Engelwort, göttlichen Zielen angemessen; Menschenwerk kann nur durch Vollbringung in ausgedehnter Qual gedeihen. —

Kleinere und größere Mißtöne fehlen nicht, von der Drastik der „Zauberflöte" und „Nämlich" ist hier schon manches Schrille vorweggenommen. Zerren und stetes Aufrütteln; jene Wollust nach selbstquälerischem Mißklang, mit Schlägen des Ellbogens über die Tasten hervorgemartert, lebt sich hier aus.

Eigenwillig, bedächtig winden sich die Worte im Querlauf Raum erzwingend. Nicht die nächstfolgenden können vorausgesagt werden — ein eigener Geist schafft sich seinen Ausdruck. Die Sprache hat etwas tückisch Überrumpelndes, wie seine Geschehen auch; doch ruhig ist in „Elohim" die Gebärde, lärmlos die verhaltene Kraft. Kein Ineinanderweben, kein Auseinanderfalten, die Sprache hat eigenwillige, steife Dichtigkeit. Stilisierung eines eigenen Pathos, bei strenger Vermeidung weiter Gebärden. Seit Hölderlin, der die deutsche Sprache vom lutherisch-biblischen Tonfall befreite, zwangen viele das

Pathos des Griechischen in die breitere deutsche Sprache — in „Elohim" kommt noch Erinnerung an das Pathos und die Kraft des Biblisch-Hebräischen hinzu. Möglicherweise sogar ist diese Erinnerung hier das ausschlaggebende formende Gesetz. — Wie jeder philologische Charakter, überschätzt auch Adler das Wort und scheint ewig um die Worte und Sätze herumzufeilen. Er will zuweilen zu bewußt mit der Klangfarbe des Wortes wirken, nicht mit dem Bild, das es vermittelt, sondern mit dem phonetisch-akustischen Gefühlswert.

„Elohim" greift auf den Kern der Maasse-bereschith zurück und gestaltet sie weiter eigen zur Maasse-merkabah aus. Der Mensch verdrängt die Elohim, weil er noch gottlos dasteht und setzet seinen Fuß auf den Nacken seiner Götter, weil er die Furcht, aber noch nicht die Ehrfurcht kennt. Zuweilen berührt uns im Flusse des Berichtes etwas störend Fremdes — wie am Schluß diese Steinigung in Liebe und Segen (Tod des Sebastian: etwa in der perversen Deutung d'Annunzios). Die Betonung der Notwendigkeit der märtyrhaften Erlösung, des todessehnsüchtigen sufischen Gebotes: „Stirb und werde!" empfand ich hier als peinlichen Mißton, um so stärker, da er ganz unvermittelt kommt. Der Mensch schreit, zürnt und lästert, aber der zornige El ist sehr lange geduldig — wie Moscheh; er legt dem Menschen vor der Tür der Seligkeit kein Martyrium auf. Das Buch „Elohim" beginnt mit der Erzählung von der Rückkehr der ausgelebten Elohim zu ihrer Quelle, fährt fort mit dem Bericht von der Vereinigung der menschlichen Seele mit ihrem göttlichen Urfunken („Der Berg U-Tao-Tse"), dann wird von Hindernissen der Vereinigung mit Gott erzählt und von deren Überwindung (im dritten Stück) und schließlich von der Rückkehr einer gebannten erstarrten Seele zu ihrem Ursprung (Der Tor Platon). An Stelle der Elohim, der gar zu vollkommenen, treten die steifnackigen Gottlosen ins restliche Leben, an Stelle des wissenden „Salamon" verfällt der gottlüsterne Magus in gebannte Starrheit.

*

Die Romantik, im Grunde eine unkünstlerische Epoche, denn es war ihr mehr um Kunst leben, als Kunst schaffen zu tun, strebte in ihren größten Vertretern bewußt nach Chaos, nach Sprengung der Gestzformeln vom Sein. Sie wollte das ganze ungebändigte Sein verkünden, daher die Unfähigkeit, Forderungen, die ihre Schöpfungen stellten, zu bewältigen, daher das ewig Fragmentarische in ihrem Schaffen, der Zug des unbeholfenen Dilettantismus, selbst bei ihren größten Vertretern, das Vorwiegen des stofflichen Interesses über das Formale. Denn das alles ist Bevorzugung des Lebens auf Kosten der reinen Kunst. Hauptbedingung des Kunstschaffens wie jeder Schöpfung der Form ist Einschränkung zugunsten der Vollkommenheit; ihr aber widerspricht die Forderung der lebendigen Wahrheit nach absoluter Vollständigkeit. Die Romantik versucht die Synthese dieser beiden Gegensätze; sie will ungebändigtes Sein künstlerisch geben; sie ist der Anfang einer Abkehr von der reinen, griechischen Kunst, der kein Opfer an der lebendigen Wirklichkeit zu groß war, wo es sich um die Form, die große Verschwenderin des Stoffes, handelte — und zugleich auch der Anfang einer Entwicklung, die zur lebendigen Wirklichkeitskunst führt. Diese Tendenz der Romantik hört nicht mit dem Zeitpunkt auf, wo die Literaturgeschichte die Romantik aufhören läßt. Stärker als je gibt sie sich im heutigen Schaffen kund. Ein typischer Beleg hierfür scheint mir Paul Adlers „Roman": „Die Zauberflöte" zu sein. — Ob bei dieser Tendenz die Ausdruckskunst, die bis nun Dichtung hieß, nicht einer Zersetzung entgegengeht, deren Keime schon im Romantismus lagen, oder ob es sich da um den Anfang einer neuen Ausdruckskunst handelt, soll in dieser Betrachtung dahingestellt bleiben. Eins steht fest, wir haben hier eine typische Erscheinung vor uns, keinen Zufall.

Sind wir im ersten Impuls geneigt, dieses Buch abzulehnen, so nötigt uns mählich Erinnerung an das Klingsormärchen zum geduldigeren Aufhorchen. Dieselbe Entwicklung in beständigen kühnsten Metamorphosen, chaotische, um Zu-

sammenhänge unbekümmerte Verworrenheit. Nur war dies bei Novalis beabsichtigt, ist es auch so bei Adler? Wir lesen in der Disposition für den beabsichtigten zweiten Teil des Ofterdingen: „. . . kein rechter historischer Übergang . . . . dunkel-trüb-verworren." Ist diese Verworrenheit auch in „Zauberflöte" Absicht, oder bloß Ohnmacht? Diese Frage ist von Belang; was kann uns bei Wertung von Zeitgenössischem, die uns durch unsere mitlebende Subjektivität so erschwert wird, maßgebender sein als Echtheit des Ausdrucks? Wie im Klingsormärchen wandelt sich in „Zauberflöte" — „das Märchen in triviale Wirklichkeit und triviale Wirklichkeit in Märchen", dieselbe Vieleinigkeit der Gestalten — für die Kunst von zersetzendster Wirkung —, dieselben musikalischen Absichten, die alte Sehnsucht der Romantiker, „mit Worten Musik zu machen", dieselbe Durchführung des symbolischen Leitmotivs, dort die blaue Blume-Mathilde, hier die Zauberflöte-Pamina, hier wie dort ist die Hauptperson ein irrender, ernst zu nehmender Don Quichotte. Novalis will mit Bedacht „die entferntesten und verschiedenartigsten Sagen und Begebenheiten verknüpfen"; handelt es sich auch in „Zauberflöte" um einen zweckvollen Aufbau, oder ist es ein totgeborenerVerknüpfungsversuch von Dichtungen, die zueinander nicht gehören?

Hier wie bei Novalis ist die Ausdrucksweise musikalisch; zwingend Deutliches, Einseitiges, alles Berichten wird vermieden, statt dessen will dämmeriges „Ahnenmachen" der Phantasie, wie die Musik, weitesten Raum geben. Nun aber ist Musik das Unbestimmte schlechthin, was noch in keine Beziehungen gebracht wurde, was sich noch für nichts erklärt hat, wiewohl es auch andererseits die Möglichkeit von allem birgt. Wie kann Musik, das Unausgesprochenste, Unbestimmteste — mit Sprechen, mit bestimmenden Worten ausgedrückt werden? Das Wort schafft sofort tausend Beziehungen, wie kann es Beziehungsloses vermitteln? Nicht zuletzt an dieser Unmöglichkeit ist die Romantik gescheitert, und diese Sehnsucht, musikalische Werte mit Worten wiederzugeben, wird auch der jüngsten Dichtung zum Verhängnis, indem sie in der

Art des ärgsten Dilettantismus außer acht läßt, daß jeder Ausdruck in erster Reihe Verständigung erstrebt.

Man wird finden, daß die Naivität dieses Buches eine gewollte ist; daß der Hang zur Groteske, zu stark betonter Drastik, die das visionäre Pathos oft zur Grimasse verzerrt, unangenehm auffällt. Mancher wird in der Verknüpfung von Mythen verschiedenster, fremdester Geistesart, im Streben, „Phantasiebilder unmittelbar vorstellen zu wollen", das sich hier bekundet, mit Goethe (Entwurf über den Dilettantismus) dilettantische Unerquicklichkeiten sehen. Ein anderer wird fragen: Wozu die seltsamen Grimassen, „die geistigen Nasenstüber", die zuweilen an die Art Offenbachs bedenklich streifen? Und gewiß werden sie alle recht haben — so lange sie an dieses Buch Maßstäbe anlegen, die sich aus Schöpfungen griechisch-objektiver Darstellung ergaben. In der Tat haben wir es hier nicht mit einer Dichtung, sondern mit einer mißratenen Vision zu tun. Nur wenn wir dieses Buch als Vision nehmen, können wir ihm gerecht werden und zu ihm Verhältnis gewinnen.

Es ist eine Vision von jüdischer Art, die nicht die äußere Beschaffenheit der Form erschaut, sondern der Dinge inneres Leben, ihren Sinn, ihre Bedeutung mitlebend, mitleidend. Hier wird keine Objektivität erstrebt, es wird hier überhaupt nichts erstrebt: ein Stammelnder berichtet verworren, was er sah. Daher die immaterielle Bildlichkeit, die nicht das Begreifen des Körperlichen, sondern des Geistigen fördert, daher die eindringliche, prophetische Drastik, die traumhaft kühne Verworrenheit, die gesetzlose Anreihung der zusammenhanglosesten Geschehen. Hier sagt einer formlos — in einer Vision ist dies kein Zeichen des Dilettantismus mehr —, was er sieht.

Diese Ohnmacht im Darstellen hat Adler mit den meisten jüdischen Lyrikern in deutscher Sprache gemein. Bei einer ungewöhnlichen Fähigkeit des prophetisch-geistigen Schauens, das die Körper zwar sieht, aber nicht wahrnimmt — eine völlige Ohnmacht im Darstellen. Nicht das äußere Sein er-

greift und erschüttert sie, darum vergreifen sie sich, so oft sie sich an die Darstellung des äußeren Seins heranwagen. Was einem Stümper anderer Geistesbeschaffenheit spielend gelingt, quält sie erfolglos: sobald sie den Körper greifbar machen wollen, zerrinnt er ihnen zwischen den Fingern. Es fehlt ihnen sinnliche Schaufähigkeit. Daher die Gequältheiten, wo es sich um Darstellung handelt, dagegen natürliche Lebhaftigkeit im prophetischen, sogar schon im rhetorischen Ausdruck. Der alte Geist lebt in ihnen viel stärker fort, als sie glauben: sie kennen kein genußreiches, schwelgendes Verweilen im Sein — in ihrem ewig hastenden, ethisch prophetischen Über-alles-Hinausstreben zum erschauten Ziel. Sie greifen vergebens nach dem Ding, es bleibt ihnen doch nur sein Sinn, seine Bedeutung in der Hand. Es ist ein Glück und ein Verhängnis; höchste Gipfel zu erklimmen ist ihnen leichtes Spiel, doch gleiten und schweben sie über alles hinweg, können nirgends Fuß fassen. Sie stehen nicht kräftig genug, greifen nicht kräftig genug: es fehlt ihnen Tastsinn für der Dinge Äußeres. Kaum gelingt es ihnen, in schwerer Not sich zur Beschaulichkeit zu zwingen, als sie vom Geist aufgescheucht und gestört werden. Sie empfinden vielleicht dichterisch, aber was sie schaffen, sind kaum Dichtungen. Näher kommen wir dem Wesen ihrer Schöpfungen, wenn wir sie als Visionen auffassen. Es lebt in diesen Menschen Harmonie, aber nicht sie ist es, die sich wie beim Abendländer zur Aktivität steigert. Eher die Dissonanz. Der Ausdruck kann nicht mehr enthalten als der Eindruck, und auf den Juden macht nur der Sinn der Dinge Eindruck, Kunst aber befaßt sich nicht mit dem Sinn der Dinge. Der Expressionismus ist daher für mich eine Entartung ins Einseitig-Jüdische.

Und vielleicht darum finden diese Prophetenenkel nicht den Bekenntnismut zum Satz von der Kunst als Selbstzweck, der trotz allem überwindend lächelnden Achselzucken und ernsten ethischen Einwänden seine Geltung behalten wird, so lange noch wirkliche Künstler wirkliche Kunst schaffen werden. Vielleicht ist dies der Grund, warum sie zur Ideen-

dichtung ein neues Verhältnis aufstellen. Sie sollten aber den Mut haben, aus der Not keine Tugend zu machen, damit sie sich desto ernster, gesammelter, zielbewußter auf ihre wirklichen Tugenden besinnen können, damit ihr Wollen innerhalb der Grenzen des Könnens desto vollkommener gedeihe — und die anderen, deren Bestimmung ist, sinnlich-objektive Kunst zu schaffen, von ihren Verallgemeinerungen nicht verwirrt werden.

MORITZ HEIMANN

von

Julius Bab

Die Erscheinung Moritz Heimanns wird für den, der nach einem Menschenalter auf die deutsche Literatur um die Wende des 20. Jahrhunderts zurückblickt, wahrscheinlich einen viel bedeutenderen Raum einnehmen, als sie das im Bewußtsein der Gegenwart tut. Der menschliche Einfluß, den Heimann jahrzehntelang als der erste Berater des ersten belletristischen Verlages dieser Zeit (S. Fischer) ausgeübt hat, die schwer abzuschätzende, unmittelbare Wirkung, die er im Verkehr mit zahlreichen Literaten der eigenen und der jüngeren Generation durch die Intensität seines persönlichen Wesens geübt hat — all das wird diesem Manne einmal einen bedeutsamen Platz in der Geistesgeschichte des Zeitalters zuweisen. In der Gegenwart hat diese große unmittelbare Wirkung seiner Person fast einen negativen Erfolg für seinen Ruhm. Denn beinahe alle tonangebenden Literaten der Generation stehen so stark unter dem unmittelbaren Eindruck seiner Person, daß sie nicht die Distanz und auch kaum die Lust haben, der objektiven Gestalt gerecht zu werden, in der sich sein Wesen der Allgemeinheit durch Werke übermittelt. So hat man denn meistens über ihn gesprochen und geschrieben im Ton des begeisterten Freundes, der einen Menschen preist und seinen Beruf, sein Werk, seine Leistung nur so nebenher erwähnt. Soviel Charakteristisches und Wertvolles aber in dieser Art der Beachtung sich für Moritz Heimann ausdrücken mag — sein Werk ist zu wichtig, der schöpferische Teil seiner Persönlichkeit zu bedeutend, als daß in dieser Behandlungsart nicht ein Unrecht läge. Es ist also nötig, daß jemand kommt, in dessen Leben Moritz Heimanns unmittelbare Einwirkung eine solche Rolle nicht gespielt hat, und der nun, den Blick fest auf seine Werke gerichtet, das Bild entwirft, dessen Züge Moritz Heimann als Schriftsteller geliefert hat. Hier soll (um eine Wendung Heimanns selber

zu gebrauchen) einfach dargestellt werden, daß Moritz Heimann „da ist, daß es ihn gibt", — daß er existiert in dem von keiner persönlichen Bekanntschaft abhängigen Sinne einer in Werken offenbarten geistesgeschichtlichen Leistung.

Um diesen Versuch zu machen, brauchen wir aus Moritz Heimanns Lebensgeschichte nur sehr wenige Daten vorauszuschicken, die der folgenden Betrachtung in manchem Sinne eine Stütze geben mögen.

Moritz Heimann ist am 19. Juli 1869 geboren, und zwar in einem kleinen Dorf der Mark Brandenburg, ziemlich weit von Berlin, und als Jude. Das dürften die beiden wichtigsten Bedingungen seiner geistigen Biographie sein. Sein Judentum ist ganz gewiß ein ungeheuer wichtiges Element seiner geistigen Struktur. Das zeitlose Wesen des Judentums, der leidenschaftliche Wunsch, zum reinen, letzten, vermittelnden Sinn aller Erscheinungen vorzudringen, ist in ihm ebenso wirksam wie das geschichtliche Schicksal des jüdischen Geistes, dem ein Jahrtausend ausschließlich theologischen Studiums eine dialektische Beweglichkeit ohnegleichen gegeben hat. Aber wie tief das jüdische Wesen sich in lebendigen Menschen doch mit den Lebensbedingungen der unendlich vielfältig verschiedenen europäischen Situation verbindet, wie völlig verschiedene Mischung, wie unlösliche, wahrhaft übergeordnete Lebenseinheiten neuer Art aus der Berührung jüdischen Wesens mit europäischen Lebenskreisen hervorgehen, dafür gibt es vielleicht kein stärkeres Beispiel als Moritz Heimann. Er ist ganz gewiß ein Jude, aber mindestens so sehr ein märkischer Dorfbewohner. Und obwohl er mehr als ein Menschenalter in Berlin gelebt hat, ist und bleibt er vom Typus des modernen Großstadtjuden — des berlinischen so gut wie des wienerischen — völlig verschieden. Er hat nichts mit den Typen gemein, die einem östlichen Ghetto entlaufen, der Großstadt entgegenlechzen und hier erst ihr eigentliches Gepräge empfangen. Er hat, seelisch aufgetan wie ein Künstler — oder wie ein frommer Jude! — die märkische Umgebung seiner

Kindheit als seelengrundlegende Heimat in sich aufgesogen; und dieses östliche, von slawischer Dumpfheit und slawischer Sehnsucht schon berührte und dabei doch so zähe, so lebenstüchtige Deutschtum ist für diesen universellen Menschenkenner im innersten Sinne doch immer sein Menschentum, sein Abbild Gottes geblieben — und damit auch das sicherste Gestaltungsmaterial seiner künstlerischen Versuche. Dieser Grund ostdeutscher, slawisch getönter Menschlichkeit ist denn wohl auch der Boden gewesen, auf dem Moritz Heimann sich mit dem größten Dichter der Generation, mit Gerhart Hauptmann, traf. Mit diesem schlesischen Dichter einer neuchristlichen Menschenanschauung verbindet den märkischen Schriftsteller jüdischen Geistes eine jahrzehntelange tiefe, auch durch Verwandtschaftsbande befestigte Freundschaft, die wohl für beide Teile gleich fruchtbar gewesen ist. Man sagt, daß Gerhart Hauptmann, als er die tragikomische Idylle aus der Mark „Der rote Hahn" schuf, Moritz Heimann zum Vorbild genommen habe für die Gestalt des Dr. Boxer, des jüdischen Arztes, der, mit einer leise lächelnden Abgerücktheit und doch mit innerer Notwendigkeit und in kameradschaftlichem Willen fest verbunden, dasteht unter diesen listig-zähen Dorfleuten von zurückgedrängter, aber reinlicher Seelenkraft. — Moritz Heimann, der das Häuschen seines Vaters im Dorf Kagel niemals aufgegeben und wohl als einzigen Wertbesitz behütet hat und es heute wieder bewohnt, blieb eigentlich immer von allem Großstadtliteratentum getrennt, weil er im innersten Grunde die Mark Brandenburg, ihre Kiefernheiden, ihre Seen, ihre Äcker und ihre Menschen als Eigentum besaß — und weil die ungeheure Beweglichkeit seines Geistes dadurch immer vor eitler Selbstgefälligkeit bewahrt blieb, immer zu ehrfurchtsvollem Dienst der Wirklichkeit zurückgezwungen wurde. Es ist wohl erlaubt zu sagen, daß die tiefe Frömmigkeit seines jüdischen Blutes sich gegen die Gefahren seines jüdischen Hirns durch ein ganz großes und reines deutsch-märkisches Heimatsgefühl sicherte! — Die Verkettung der lebendigen Kräfte vollzieht sich wirklich auf tieferen und wunderbareren Wegen, als fanatische

Theoretiker der Rasse oder nicht minder überzeugte „Assimilanten" sich das vorstellen können.

*

„Zuweilen aber wich das Unbehagen des zersplitterten Empfindens und eine Hoffnung, wahr zu werden in einem nicht gemeinen Sinn, kam in sein Herz." Der Satz steht in Moritz Heimanns Novelle „Die Tobias-Vase". Er gilt der Hauptgestalt jener Geschichte, dem Pfarrer Severin, mit der tiefen, pädagogischen Leidenschaft und der tief unerzogenen Gewaltsamkeit der eigenen Launen: der Pfarrer möchte seinen Zögling, einen helläugig skeptischen Judenknaben zur Gerechtigkeit der christlichen Idee führen — wie der Engel des biblischen Märchens den Knaben Tobias geleitete. Aber durch eben die Vase, auf der er von Freundeshand die Tobias-Legende als Sinnbild seiner leitenden Idee malen läßt, erlebt er so katastrophale Ausbrüche seiner allzu menschlichen Laune, daß er ungerecht und lieblos das Verhältnis zu Freund und Frau und Zögling gefährdet. „Weder Liebe noch Gerechtigkeit hat er bewiesen, er hatte nur um sie gewußt und hatte gewünscht. Die Welt aber gibt der Seele nur wieder, was die Seele ihr schenkt, und achtet nicht Wünsche als Geschenk."

Im Schicksal dieses Pfarrers spiegelt sich viel von Moritz Heimanns Wesen und Werken. Nicht dem besonderen psychologischen Inhalt nach, aber im Rhythmus der inneren Situation, im psychischen Grundproblem. Auf dem Wege von wünschendem Wissen zu schöpferischem Geschenk steht sein Werk; aber es führt uns, zieht uns und erzieht uns, weil sein Wesen von der Hoffnung lebt, über aller Zersplitterung unseres Empfindens wieder einmal wahr zu werden in einem nicht gemeinen Sinne.

Wenn man die keineswegs zahlreichen Werke, mit denen dieser keineswegs mehr junge Autor sich bisher kundtat, überblickt und ihren gemeinschaftlichen Inhalt, ihre letzte individuelle Grundkraft mit einem Worte zu bezeichnen sucht, so kann man von einem sehr gläubigen Skeptizismus, einem höchst

positiven Relativismus, einer ungewöhnlich kritischen Mystik sprechen. Aber welches Wort man wählen mag, es wird immer eine Paradoxie enthalten müssen. Denn das Paradoxon ist nicht ohne innerste Not die sprachliche Form, in der sich Heimanns Rede fortbewegt, durch deren Explosion sie sich Bahn bricht; die Paradoxie als das eigentliche „Siegel der Wahrheit" hat er erkannt und bekannt. Den alogischen Charakter alles Wirklichen hat er mit der ganzen Kraft eines Künstlers erlebt, und hat dieses Erlebnis mit der ganzen logischen Leidenschaft eines Denkers ins Bewußtsein gehoben. Diese paradoxe Art zu existieren, hat bereits das tiefste Schicksal Friedrich Hebbels ausgemacht.

Heimann hat den wahrhaften „Lämmergeier" von Gedanken gefunden — und, wie er erzählt, eines Nachts halb im Traume gefunden: „Die Wahrheit liegt in der Tat zwischen zwei Extremen, aber nicht in der Mitte." Und dieser Satz von dem Fluktuieren alles Wirklichen zwischen den Polen des Begreiflichen reißt aus der Statik des Denkers die bewegliche Formkraft des Künstlers; er gibt aber zugleich auch für alles Denken und Schaffen bei Heimann den Inhalt. Das Problem, das sich im Licht dieses Satzes zeigt, und das fundamental genug ist, um in ganz gleichem Maße als theoretisches und praktisches, religiöses und ethisches Problem angesprochen zu werden, ist das uralte von Freiheit und Notwendigkeit, von Welt und Ich, von Individuum und Gesellschaft. Der Stein der Freiheitssehnsucht, der uns aufs Herz fällt, zieht diese Kreise immer weiter und untiefer — aber es ist die eine selbe Erschütterung. Und Heimann weiß: „Der Mensch ist ein Zeitwort, das unregelmäßig konjugiert wird: sein Präteritum heißt Notwendigkeit, sein Futurum Freiheit." An dem Gedanken, daß alles, was geschieht, mit Notwendigkeit geschieht, müssen wir „vorbeileben"; die Wahrheiten „der gottgewollten Abhängigkeit" so gut wie der „notwendig fortschreitenden Entwicklung" werden zu vernichtenden Unwahrheiten, sobald wir nach ihnen, statt nach unsern immanenten Willenskräften leben wollen. Es gibt nur ein Glück, aber auch nur eine Gefahr: sich ver-

lieren, ins All verlieren. Der tote Wille ist schlimmer als die lebendigste Sünde, „denn gibt es in allen Schenken, Herbergen und Hurenhäusern mit ihrem Fluchen, Schimpfen und Schwören so viel Unanständigkeit wie in einem Wörterbuch?" Aber genau so lebenzerstörend wie die trockene Versachlichung des Gelehrten oder die feurige des Frommen, ist die ganz unsachliche Selbstbefreiung, der reine Individualismus des Abenteurers, des Künstlers. „Wer ganz Ohr ist, hört nichts!" Der Eigennützige nützt nicht einmal sich selbst. Der Mensch kann ohne die Menschheit so wenig leben wie der Finger ohne den Menschen. Und zwischen Ehrfurcht und Freiheit, Geselligkeit und Einsamkeit — nicht die „Mitte" zu suchen — (das ist die Art fauler und faulender Philister), sondern in lebendiger Bewegung zu bleiben: das ist das eigentliche Heimannsche Problem, das alle seine Schriften erörtern. Es ist das neue, das geistesgeschichtlich Große an diesem Skeptizismus, daß er nicht die Begriffe und nicht einmal ihren Wert in Zweifel zieht; sie sind höchst wichtig als die Pfosten, zwischen denen das Seil des Lebens gespannt ist. Nur ist die Wahrheit eben nicht in den starren Pfosten, sondern in dem schwebenden Seil. Und keinen liebt und bewundert Heimann deshalb mehr als den kühnen Turner am Seil der Realität: den Politiker. Politik lehrt „zwischen Journalismus und Chiliasmus in kluger Fahrt hindurchzusteuern." Große Politik, die nichts anderes ist als die Einpassung und Auswirkung persönlichster, freier Willenskräfte im Rahmen der Notwendigkeit, der sämtlichen gegebenen Weltumstände. Von dem in diesem Sinne politischen Menschen und seinem Gegenstück, der (wie Shaw sagt) hoffnungslos privaten Natur, handelt Heimann in seinen philosophischen Dialogen der Brüder Walt und Wult so gut wie in all seinen Dichtungen.

Er zeigt in einer Novelle „Mister Tullers Respekt", wie es einem armen Poeten gelingt, sich durchzusetzen, weil ihm nach einem entmannenden Rausch schwärmenden Allgefühls in der Tasche des geliehenen Rockes eine graue Brille in die Hände fällt, die ihm zu allen Dingen die richtige Distanz gibt — die

Distanz, die man braucht, um selbstbewußt und erfolgreich aufzutreten. Und er zeigt in der Studie „Die Fylgja", wie ein Loher homo politicus, ein Landgerichtsrat von voraussichtlich großer Karriere, zugrunde geht, weil ein Zufall ihm das schwärmerische Allgefühl seiner Jugend wieder wachruft, demgegenüber ihm seine ganze tätige Lebensführung sinnlos mechanisch und unlauter erscheint; er erschießt sich — „in früheren Zeiten würde ein Mann mit diesem Konflikt ins Kloster gegangen sein". Wie der Pfarrer der „Tobias-Vase" darum ringt, sein ungeberdiges Ich mit der Welt in Einklang zu bringen, wurde schon erwähnt. Und das gleiche Erziehungsproblem erfüllt die Heimannschen Dramen.

*

Natur hat weder Kern noch Schale. Heimanns Werk wäre kein natürliches Geschöpf, wenn nicht jene Paradoxie, die seinen Inhalt ausmacht, auch seine Form beherrschte. Heimanns Wissen um das Leben als um eine Bewegung zwischen den begrifflichen Extremen, um die Gleichwahrheit und die Gleichwertigkeit von Skepsis und Mystik, Treue und Revolte, Unfreiheit und Freiheit, Selbsthingabe und Selbstbehauptung: das ist eine echte Künstlerweisheit — nur daß Weisheit und Wissen an sich nicht Künstlerart ist. Der Punkt, von dem aus der Künstler naiv und notwendig schafft, den umkreist Heimanns Erkenntnis mit freiwilliger Begeisterung. Heimann hat einmal außerordentlich Treffendes über Tolstois Verhältnis zu Shakespeare geschrieben und dabei ausgeführt, daß für diesen Dogmatiker jener höchst wirkliche, ganz aktive Dichter, dessen Anschauung von keinerlei Idee reguliert oder verschleiert wird, allerdings „wahnsinnig" erscheinen müsse. Er hat dann die tiefe Verwandtschaft zwischen Shakespeares Art und der Art eines großen Politikers wie Bismarck betont und damit uns dargetan, wie tief seine dogmenlose Weisheit sich dem holden Wahnsinn des Dichters Shakespeare verwandt fühlt. Ist doch Shakespeare — wenn man das Wort nur von der Salonfarbe des Rokoko reinigt — allerdings der weltläufigste, welt-

männischste, politischste Dichter. Aber Shakespeare, so fährt Heimann fort, sei ein großer Zusammenfasser, Repräsentant einer abschließenden Zeit gewesen . . . „und wir? — glauben wir nicht, sofern wir überall glauben, wieder an einem Anfang zu stehen, ja, noch vor einem Anfang?" Die naive Großheit der Shakespearischen Welt ist durch die Analyse modernen Bewußtseins in Trümmer gelegt worden: der Anfang aber, an dem wir stehen, kann nicht ein Wegdrücken erworbenen Wissens sein, sondern ein Wiederaufbau der Welt auf dem neuen vibrierenden Grunde. Heimann steht mit den mutigsten und besten Söhnen des zwanzigsten Jahrhunderts in Reih und Glied, wenn er einen Glauben ohne Dogma, einen Willen aus Erkenntnis der Notwendigkeit, ein Vertrauen aus Skepsis lehrt. Eine zweite Naivität. Diese neue, an allem Wissen gehärtete Unschuld muß wieder tragfähig werden für Kunstwerke. Wenn die neueren Dichter im Gegensatz zu Shakespeare „sich selbst als Betrachtende ins Werk hineinfiltrieren", so kann die Lösung eben darin liegen, daß die Betrachtung dogmenlos, weltweit wird und deshalb dem Gefühl für Wirklichkeit nirgends mehr eine Schranke setzt. Daß sie den Weg des Bewußtseins zu solcher neuen Unschuld spiegelt, ist die Bedeutung der Heimannschen Kunstform. Die Gefahr für diesen Künstler liegt natürlich nicht darin, zu bewußt, sondern nicht bewußt genug zu sein — nur die Extreme berühren sich! Das höchste Wissen ist wieder Gefühl, die einzelnen Sätze der Wissenschaft bleiben immer unpoetisch. Wer es erst bis in die letzte Faser in sich aufgenommen hat, daß Wahrheit nur in der Bewegung zwischen festen Punkten zu finden ist, der wird gar nicht mehr anders als in Gestalten reden können. Nur festgewordene Begriffe drohen der Kunst mit Verwissenschaftlichung.

Die Wissenschaft, die Heimann gefährlich wird, ist natürlich die Psychologie, diese äußerste Spezies von Biologie, diese Wissenschaft, die schon ohnedies ohne beständige Befruchtung durch die Kunst nicht leben kann. Die Psychologie ist aber eine doppelte Gefahr für den Künstler: sie löst den ganzen Menschen in einen Haufen von Detailbeobachtungen auf, und

sie kühlt das Menschenschicksal zum Beispiel für eine behauptete Regel ab. Heimann hat einmal gesagt, der Politiker sei ein „Psycholog von Eigenschaften, nicht von Menschen". Das Wort „Eigenschaften" scheint mir zu begrifflich; wenn man dafür Kräfte setzt, so stimmt aber der Satz auch für den andern Meister der Wirklichkeit, den in der zeitlosen Ebene, den Künstler. Lebendige Menschen zusammensetzen kann nur Gott, und der wissenschaftliche Psycholog analysiert sie in einen Brockenhaufen auseinander. Die Addition dieser Brocken gibt niemals wieder ein Ganzes; aber der Politiker und der Dichter haben statt dieser Summe von Details eine neue rhythmische Einheit, die die Lebenslinie der wirklichen Geschöpfe andeutet, und mit der sich rechnen läßt: die Vision der Kräfte. In ihr haben alle psychologischen Details nur noch rhythmische Betonungswerte, behaupten nicht mehr, die Teile zu sein, deren Zusammenlegung das Ganze macht. Heimanns glänzende psychologische Feststellungen haben noch zuweilen diesen wissenschaftlichen Detailcharakter, sie sind mehr um ihretwillen da als um des geistigen Rhythmus willen, in dem sie stehen, und dadurch wirken sie als Ballast. In einer älteren Novelle, „Wintergespinst", gibt es außerordentliche Beispiele für Heimanns bis ins Physische geschärfte Beobachtungsgabe. „Der Schlaf packte ihn am Hinterkopf und zog ihn, Kopf voran, eine sausende Fläche herab, daß die Schultern meinten, sie bohrten sich tief in die Kissen, und die Füße zu schweben schienen." Oder: „die Kälte stieg ihm von innen ins rechte Auge, es blinkte feucht und tat ihm lustig weh." Das füllt in der fast naturalistischen Erzählung noch allenfalls seinen Platz; aber da Heimanns wesentlichere Werke ja durchaus nicht das Gefühl naturalistischer Hingenommenheit, sondern das Erlebnis des sich wollend umgrenzenden Menschen wecken wollen, so ist die Überschüttung mit noch so blendenden Impressionen nicht am Platz, und in vielen seiner späteren Werke stehen solche Feinheiten als ein Zuviel, als ein Hemmnis. — Der andere Schaden sitzt tiefer: Heimann scheint zuweilen wie ein Wissenschaftler über seinen Menschen zu stehen und sich mehr

für die Bedeutung ihres Falles zu interessieren, als ihr einmaliges Schicksal zu erleben. Dieser Eindruck kommt dadurch zustande, daß der Kommentar den Stoff erdrückt, die betrachtende Kraft die phantastische zur bloßen Beispielgebung herabsetzt; so wird aus der Novelle eine psychologische Studie, aus dem Drama ein philosophischer Dialog. Langsam entringt sich die sinnliche Anschauungskraft, die in diesem Sohn der Mark steckt, dieser Gefahr, und von wachstem Wissen um die Notwendigkeiten künstlerischer Wirkung geleitet, bildet sie allmählich wirkliche Dichtwerke.

*

Die Novelle ist ihrem künstlerischen Kernwesen nach nichts als „Anekdote": sachlicher Bericht einer merkwürdigen Begebenheit. Ein dichterischer Blick für solche Begebenheit, ein Stück fabulierender Kraft steckt zweifellos in Heimann; doch ist es nicht immer stark genug, um den Gefühlsreiz einer Geschichte durchzusetzen gegen das reine Begreifliche ihrer „Idee"; die Bedeutung der Begebenheit, die sein Geist allzu schnell und stark bemerkt, überwuchert und sprengt in Heimann leicht die Erzählerfreude, die Grundstein, Fundament des Baues bleiben muß. Idee, Thema ist im Band seiner „Novellen" (1913) das Erziehungswerk des Lebens, das jeden Überschwang des Subjekts durch die Gewalt der Objekte korrigiert und umgekehrt. Den größten, den wirklich monumentalen Ausdruck findet diese mehr metaphysische als moralische Erziehungstendenz in der Geschichte von „Doktor Wislizenus".

Der Doktor Wislizenus ist ein Mann von so überempfindlichem, überwachem Bewußtsein, daß er die Gesellschaft der Menschen nicht mehr ertragen kann: er flieht die Stadt, er lebt für sich — ein Häuschen im Wald voll sauber kultivierter Einsamkeit. Aber die Feigheit dieser Flucht rächt sich; denn wenn die fehlende Reibung der Welt auch die Symptome milder erscheinen läßt: die Krankheit dieses überwachen Sinns wächst in der Einsamkeit unmäßig. So wird eine nächstbeliebige Berührung tödlich. An einem Oktoberabend kommt ein Freund

herausgefahren, obendrein ein Dichter, der ein Manuskript, eine seltsam erneuerte „Göttliche Komödie" vorlesen will. Wislizenus ist von diesem anspruchsvollsten Auftreten der Kulturwelt aufs äußerste gereizt und zugleich von dem gespenstischen Inhalt des Gedichts seltsam erregt. Da kommt ein betrunkener Strolch vor das Haus und macht einen Lärm, der den vorlesenden Dichter empört. Einmal gibt ihm Wislizenus Geld, aber er kommt mit neuen, wütenderen Schmähungen zurück. Und nun, ein im unernsthaften Hochmut hingeschleudertes Wort des Dichters zynisch verwirklichend, erschießt der einsame Philosoph den Strolch „wie einen Hund". Aber ein Mensch ist kein Hund. Wislizenus hat vermeintlich, um gegen den poetischen Hochmut des Freundes zu reagieren, in Wirklichkeit, um die überreizte Spannung seines vereinsamten Ich zu entladen, einen Menschen erschossen. Es kann ihm äußerlich nichts geschehen, denn mit meisterhaftem Geschick verbirgt er alle Spuren der Tat. Mit nicht geringerer dialektischer Meisterschaft beweist er sich, daß die Tat auch für die Gesellschaft und für diesen völlig verlorenen und elenden Strolch nicht im geringsten ein Schaden, viel eher eine Befreiung ist. Aber da fällt es ihm bleischwer ins Gemüt: „Die Welt ist". Sie ist — ist viel wirklicher, als logischer Scharfsinn je fassen kann, und sie vernichtet den, der ihre Wirklichkeit nicht anerkennen will. Die Gültigkeit eines Menschenlebens ist oberhalb aller Vernunft begründet, und die Vergeltung des Mordes ist ein tieferer Vorgang als ein krimineller. Diese Vergeltung erreicht den Wislizenus von innen heraus; sie knüpft sich aber äußerlich an die Landstreicherin, die eine Gefährtin des Verschwundenen war (und deren Existenz des Doktors Sophisma, daß niemand durch den Toten etwas verloren habe, schon widerlegt). Die durchstrolcht suchend die Gegend, wo man ihren Gefährten zuletzt gesehen. Der Pöbel heftet sich an sie, der entstehenden Unsicherheit wegen bleibt die gewohnte Magd des Doktors fort, und er bekommt keine neue. Er sinkt anfangs in die stumpfsinnige Hausarbeit und dann in den Schmutz ein. Schließlich, von einem dunklen Instinkt angezogen, nistet die Land-

streicherin sich in seinem Gehöft ein. Und während der überspannte Bogen von des Doktors Ichgefühl zerbricht, während ihm das Sein der Welt so wirklich wird, daß ihn die gräßliche Erkenntnis gewisser Heiligen überkommt: nicht nur die Schönheit, sondern schon die Sauberkeit sei Lüge an der Natur und nur im Schmutz Wahrheit — währenddessen bekommt jenes elende Weib Macht über ihn. Und schließlich wandert er verschmutzt und verkommen aus seinem Hause mit ihr davon, die Papiere des Strolches in der Tasche. Der Stecken des Erschossenen, der die ganze Zeit im Winkel des Hauses lehnte und zu keinerlei äußerer Entdeckung führte, drückt sich ihm jetzt wie von selbst in die Hand, und er zieht davon, der leibhaftige Ersatz für den Erschossenen — in ein Leben, das eine tiefere Vergeltung seiner Tat ist, als irgendein Tod sein könnte.

Ich finde, daß diese moderne Legende von der übervernünftigen Macht der Wirklichkeiten, von der Rache des gewaltigen Außen an dem hochmütigen Innen, einen ganz großen, wahrhaft monumentalen Umriß hat, daß sie ihrer Konzeption nach von dem religiösen Genie eines Dostojewski stammen könnte. Wenn sie in ihrer letzten Wirkung doch nicht mit solchen höchsten Werken der Kunst auf eine Stufe gestellt werden darf, so liegt das wohl daran, daß das Material der Darstellung der Idee nicht völlig kongenial ist: daß Heimann für einen im Grunde mystischen Vorgang keine mystische Sprache, sondern nur eine Kette subtilster, aber immer begrifflich geklärter Psychologien zur Verfügung hat. Indem er zwei Begriffe aneinander vernichtet, erhält er zwar ein unbegriffliches, mystisches Resultat — aber gleichsam auf kaltem Wege, mehr durch Überzeugung als durch Offenbarung. Dies ist wohl mit dem Grundwesen von Heimanns Naturell gesetzt, und es ist weder klug noch gut, sich durch Vergleiche die relative Schwäche eines an sich wertvollen Naturprodukts klar zu machen. Vielmehr soll man die erstaunliche Klarheit und Energie bewundern, womit sich hier ein intellektuelles Temperament dem übervernünftigen Wesen der großen Kunst aufs stärkste annähert. Und man soll sich erschüttern lassen von

der Größe dieser Wendung, mit der einer der wachsten Geister die Wirklichkeit der Welt zum gerechten Triumph über alles Bewußtsein geführt hat.

*

Zur dramatischen Form ist Moritz Heimann in Etappen vorgedrungen. — Daß zwischen dem Kern seines Wesens und dem der dramatischen Form eine natürliche Verwandtschaft und Anziehung waltete, ist nicht schwer zu sehen. Der Genuß des Dramas in seiner höchsten tragischen oder komischen Zuspitzung ist ja durchaus der einer Paraxodie: wir genießen einen Einklang, der auf dem unausweichlichen Gegeneinander feindlicher Stimmen beruht. Daß uns die Harmonie der Welt nur im endlosen Kampf der Gegenkräfte gegeben ist, das ist die innerste paradoxe Weisheit jedes Dramas. Da ein Drama aber zugleich Dichtung, Kunstwerk, geformte Sinnlichkeit ist, so kommt es darauf an, ein Stück ganz lebendig angeschauten Menschenschicksals nachfühlbar vor uns hinzustellen und nur in künstlerischer Heimlichkeit seine Betonungen so zu steigern, daß sich diese paradoxe Weisheit uns aufdrängen muß.

Das erste Theaterstück, das von Moritz Heimann schon 1896 gedruckt wurde, auch auf die Bühne kam, sogar einigen Erfolg hatte, aber heute ziemlich vergessen ist, hieß „Der Weiberschreck". Und da stand nun ein Stückchen lebendig angeschauten Lebens im breiten Vordergrund, aber die geheimnisvollen Betonungen bleiben recht schwach. Immerhin sind sie für ein geschärftes Ohr zu vernehmen. Es lag eine aktuelle Anekdote vor: der Bürgermeister einer kleinen Stadt war als Schwindler entlarvt, und alle von ihm vorgenommenen Amtshandlungen, also auch die Eheschließungen, für ungiltig erklärt worden. Nun spinnt Heimann mit recht traditioneller Technik, aber nicht ohne persönlichen Hintersinn aus dieser Anekdote sein Lustspiel. Die Schwiegermutter glaubt die Gefahr der drohenden Ungiltigkeit einer jungen, aber bereits einigermaßen verzankten Ehe allein erkannt zu

haben. Sie macht deshalb mit der Tochter ein Komplott, den Mann mit lauter Liebenswürdigkeit zu überschütten, damit er nicht etwa auf die Idee kommt, von seiner gesetzlichen Freiheit Gebrauch zu machen. Es stellt sich aber schließlich heraus, daß er alles gewußt hat, daß unter den betrogenen Betrügern aber der bloße Gedanke an das Schwinden des gesetzlichen Bandes freiwilligen Reiz genug in ihr Verhältnis gebracht hat, um die Ehe innerlich neu zu gründen. Komödienhaft und paradox tiefsinnig genug, wie die Aussicht auf das Hinschwinden der Sanktionen erst notwendig wird, um die heilige Lebenskraft in einer Verbindung wieder zu retten! Wie die Kraft des Lebens zwischen reizender Freiheit und beruhigender Sicherheit festgeklemmt ist. Aber die Figuren des Stückes sind ihrem Sprachschatz, ihrer künstlerischen Gestalt, ihrem seelischen Niveau nach leider konventionelle Philistertypen, bei denen der eheliche Versorgungsgedanke, durchmischt mit kleinen Sinnlichkeiten, die leidenschaftlichen Notwendigkeiten wirklicher Menschen ersetzt. Und so bleibt das ganze mehr ein Unterhaltungsspiel mit kleinen Ausblicken als ein dichterisches Werk von Belang.

Im Gegensatz zu diesem flott gehandwerkerten Schwank ist Heimanns fast ein Jahrzehnt später veröffentlichtes Gedicht „Die Liebesschule" fast eine Anfängerarbeit, d. h. die künstlerische Anfängerarbeit eines sehr reifen Geistes. Die Fäden der Handlung sind hier zwischen Liebenden dünn und geradlinig gespannt, aber sie sind mit so schweren Gedanken behängt, daß sie bis zur völligen Unkenntlichkeit des Musters niedergezogen werden. Die Figuren stecken in dem zur neuromantischen Zeit beliebten Renaissance-Kostüm und schöpfen daraus die Legitimation, sehr bewußt von sehr großen Leidenschaften zu reden. Und so sprechen die große Hetäre und das kleine Mädchen, der stolze Weltmann und der schwärmende Knabe, allesamt so, wie eigentlich nur der Narr des Stückes reden müßte: in den tiefsinnigen Paradoxien Heimannscher Weisheit. Sie sprechen das Heimannsche Weltbild mehr aus als sie es darstellen, sind weniger lebendige Leiber als Ge-

sprächsmasken des Denkers, und so entsteht weniger ein dramatischer als ein philosophischer Dialog. Die Weltrhythmik der dramatischen Form klingt überdeutlich, aber sie klingt unmittelbar, abstrakt; die Gestalten, von deren Lippen sie kommt, leben nicht für uns.

Die Bedeutung aus der lebendigen Gestalt sprechen zu lassen, das gelingt kennzeichnenderweise diesem jüdisch-deutschen Dichter und Denker erst, als er einige Jahre später ein Stück aufbaut aus dem Menschenmaterial, das er von Kindheit an erlebt hat, das er im Blut seines Geistes trägt: die Komödie „Joachim von Brandt" spielt in Ostelbien. Und dies Stück verhält sich zu dem voraufgehenden doch schon wie ein Landschaftsbild zu einer Landkarte; dies ist kein abstrakter Fall mehr als Beispiel für eine Idee gefügt, sondern ein Stück phantastischen Lebens, das dem Schauenden seine Beweiskraft für die eigene Lebensidee enthüllt.

*

Die Komödie „Joachim von Brandt" ist 1908 erschienen und teilt mit manchem unsterblichen Werk der Weltliteratur die Eigenschaft, daß deutlich die Spuren der Zeit, des ganz bestimmten geschichtlichen Augenblicks an dem Stoff haften, daraus der Leib gebildet ist, der die ewige Seele des Kunstgeschöpfes beherbergt. Hier wird der adlige Anarchist dargestellt — in einem sehr bestimmten Momente der preußischen Staatsgeschichte! Ein sehr leidenschaftlich bestimmter Moment — denn das zeitbedingte beruht hier nicht auf „historischer" Einstellung, sondern auf „aktueller" — politisch tätiger!

Der Titelheld des Stückes ist ein preußischer Junker im Anfang des 20. Jahrhunderts aus östlichen Grenzdistrikten und ist der preußische Peer Gynt. Der preußische, das heißt: er steht nicht zwischen Fels und Meer wie der Norweger, sondern zwischen den Rübenfeldern und den nüchtern korrekten Häusern einer posenschen Landstadt; er hat nicht das zuchtlose wilde Blut eines Bauernsohnes,

sondern die ganze äußere Formbeherrschung und die zersetzende Intelligenz eines geborenen Edelmannes; er nährt seine Phantasie nicht mit den Spukgestalten nordischer Märchen, sondern mit den Realitäten, die das Leben einem preußischen Offizier und Gutsherrn geben kann. Aber bei all dem lebt er wie der norwegische Peer Gynt ganz im Bannkreise dieser Phantasie, ganz einsam, weltverloren; ganz wie Peer Gynt ist er fremd in der Menschenwelt, weiß nicht ihren Sinn und nicht seinen Platz in ihr; und wie Peer bricht er nur zu Spott und Spiel und toller Fahrt in diese fremde Welt ein, um stets mit Schlägen beladen zurückzufliehen in seine Einsamkeit: ein Kind, ein Narr, ein Träumer, ein Weiser wie Parcival, wie Don Quixote, wie Hamlet — und ein preußischer Junker aus der Provinz Posen.

Mit dem Staat will Joachim von Brandt nichts zu tun haben: „weil ich nicht weiß, wer das ist" — „man tritt ein Rad, damit es sich dreht, und muß es treten, weil es sich dreht, da wird einem ja schwindlig im Kopf." Er kennt ihn nicht, aber es reizt ihn, dies unbekannte Wesen zu necken: vielleicht kommt es aus seiner dunklen Höhle, zeigt sich im Licht. Er läßt seiner wilden Laune die Zügel schießen, er begeht hundertmal „groben Unfug", wie man es in Preußen nennt, und zahlt seine Geldbuße. Dies Geld erledigt seine Beziehungen zum Staat, der unpersönlich, unsichtbar bleibt. Schließlich nach einem besonders tollen Streich läßt er den Konflikt bewußt anschwellen; vor Gericht erscheint er nicht, den Polizeikommissar mit seinem Haftbefehl weist er vom Hofe. Nun müssen sie sich regen, nun muß hart auf hart stoßen, jetzt muß der „Staat" sichtbar werden und ihn mit der Gewalt eines Stärkeren anfassen. Aus seiner fiebrigen Unrast winkt ihm Ruhe, wenn auch die eines Gefängnisses. Während er in phantastischer Art sein Gut in Verteidigungszustand setzt, ersehnt er tiefinnerst den Moment seiner gewaffneten Verhaftung. Und da — biegen sie wieder die Spitze um und löschen den Gegensatz aus. Ein Regierungsrat, dem alle Weisheit Bülows von den Lippen fließt, eröffnet dem

Bürgermeister, der das Verfahren gegen Brandt leitet: der Regierung sei wichtiger als ihr Recht die Vermeidung jedes Skandals; das Rebellentum dieses im polnischen Lande so wichtigen deutschen Grundherrn sei durch Nachgeben und Ignorieren zu entwaffnen; alles Geschehene habe sich als bloßes Mißverständnis aufzuklären! Und so geschiehts. Der treffliche Beamte gehorcht, und Brandt greift wieder ins Leere; wieder weicht ihm der Stärkere aus, wie der Krumme dem Peer. Und wieder fiele er in seine schrankenlose Tollheit zurück, haltlos, fiebrig, vom Übermaß nirgends gedämmter, nirgends zielgebundener Kräfte verzehrt, wenn nicht eben in dieser Krisis ihm ein Kind geboren würde. Und dieses Elementarereignis bläst plötzlich klar in seinen Traumspuk hinein — und plötzlich ist zwischen ihm und der andern Welt, der Gesellschaft ein klares, unübersehbares Band geknüpft. Vielleicht wird aus diesem primitivsten Blutsbund, aus dem schon einmal die ganz komplizierte soziale Welt erwuchs, auch für Joachim von Brandt sich wieder der Kosmos der Zivilisation runden — fühlbar und begreiflich. Vielleicht.

Dieser Brandt ist mit vollster Dichterkraft belebt. Er ist robust wie ein Junker und fein wie ein Edelmann. Er ist scheu und einsam unter den vielen geschäftig Lärmenden — und bricht immer wieder selber in wüsten zwecklosen Lärm aus, um die furchtbare Stille seiner innersten Einsamkeit zu betäuben. „Ich bin euch zu laut? Ihr seid mir alle zu laut." Dies ist der Schlüssel zum tiefsten Wesen des tollen Junkers. Peer Gynt in Preußen.

Und dieser Stoff bringt nicht nur eine ganze Zahl lebendiger, leidenschaftlicher und verlogener Dialektiker auf die Beine, denen Heimannsche Paradoxien natürlich anstehen — er bringt vor allem die märkische Atmosphäre, in der Heimann zu Hause ist. Hier, wo karges Ackerland zwischen dürren Kieferwäldern und weißen Seen in gleicher Stärke zu harter, arbeitsamer, preußischer Realpolitik und zu einer berückend melancholischen Naturhingabe ladet, hier sind die starken Wurzeln seiner Kraft: auf dieser Scholle und unter

diesen Menschen kann er lebendigere Zeichen seiner innersten Art finden, als in irgend einem Italien.

*

Insofern ist das venezianische Renaissancedrama, das der ostelbischen Komödie folgte, wieder im Nachteil. Heimanns Sprache, die im „Joachim von Brandt" von kerniger Härte war, kommt in der Tragödie „Der Feind und der Bruder" nicht ganz ohne die weichen, sinnlichen Füllungen neuromantischer Jambenpathetik aus — wenn auch Heimanns leidenschaftliche Geistigkeit diesem Stil alsbald eine Schärfe und Reinheit gibt, die er in der Hand eines Wieners nie bekommen hat. Immerhin füllt Heimann diese leidenschaftlich glühenden Italiener nicht so durchaus mit Blut wie seine spröden märkisch-preußischen Charaktere. Die keusche Jungfrau, der verträumte Knabe, sie sagen so manches von ihrem Wesen und von ihrem Schicksal aus, das sie nicht selber wissen können, das nur ihr Dichter wissen kann, und durch dessen Aussprache sie zuweilen wieder aus dramatischen Gestalten zu philosophischen Figurinen zu werden drohen. Und die Fischersfrau Maddalena, deren wildes Naturwesen so prachtvoll an das Ende dieser Kulturtragödie gestellt ist, spricht in recht illusionsmörderischer Weise vom „Urgeheimnis des Traumes" und kontrastiert den „Trug der stumpfen Gewohnheit" mit dem „tiefsten Jubel, der durch die Elemente geht".

Trotzdem, Heimann hat noch nie ein größeres Bild gefunden für jenes Denkgefühl, das ihn im Innersten bewegt. Die Familie Tuzio Badoèr will sich der Republik Venedig und all den harten Ansprüchen dieser wilden Realität entziehen. Schon der Vater war „ein Weichling im Geblüt" (sagt sein Feind), „von altem Korn, zu kostbar zart für eure Wucherhände" (sagt seine Frau) — es ist vielleicht ein und dasselbe. Nach dem Tode des Feldherrn der Republik und nach tückischen Staatsprozessen, die sein Erbe zerkrümeln, flieht die Witwe ganz aus Venedig, um sich und den beiden Kindern fern vom Lärm dieses Weltmarktes zu leben. „Gesund Geborenes liebt sich

nicht selbst" — aber diese überzarten, weltfeindlich Eigenen sind nicht mehr gesund: diese Familie liebt sich selbst in einem tödlichen Grade. Das Gespenst, an dem regelmäßig jede höchste Kultur hinwelkt, geht um: Das Gespenst der Inzucht. Die Schwester Pallas liebt mit der noch ganz unbewußten Sinnlichkeit des reifenden Mädchens ihren Bruder Stephan, und Stephan, der bewußt, voll kluger Haltung ihr Gefühl leitet, liebt doch im Grunde auch nur sie. Als Venedig, das kein edles Menschenmaterial aufgeben will, die beiden wieder an sich reißt — der Graf Barbaro de Brazza holt mit der brutalen hypnotischen Kraft des genialen Realisten den Sohn auf die Schiffe, die Tochter in sein Ehebett — da zeigen sich die beiden der Wirklichkeit nicht mehr gewachsen. Stephan, Fremdling im Treiben der Vaterstadt, schweift widerwillig über die Meere und schüttet in verzweifeltem Hohn allen Gewinn in den Schoß einer Dirne, die er gar nicht kennt. Pallas erwächst an der haßvollen Liebe zu ihrem Manne nicht zu freier Kraft, sie behält die kranke Liebe zum Bruder im Blut; und da sich im Gefolge des Grafen der junge Tuzio Tuzi befindet — ein Knabe von grenzenlos schwärmender Reinheit, „ein zu guter Musiker, um überhaupt noch ein Musiker sein zu können", (und was sie nicht weiß) auch dem Blute nach ihr Bruder, uneheliches Kind ihres Vaters — so wird sie zu ihm hingerissen; sie entfliehen beide. Stephan aber, der, von Meeren heimkehrend, eben die ehebrecherische Flucht der einzig geliebten Schwester erspäht, springt ihrem Schiffe nach ins Meer, schwimmt, ertrinkt. Der Zusammenbruch der Familie ist entschieden. Aber welch edler Geist zerstört ward, welch adliges Blut hier verdarb, das zeigt die Mutter, Laura Badoèr, wie sie dem Rate von Venedig, seiner Anklage und seinem Hohn „eine Kraft zum Glück, eine Gegenwart, eine innere Freiheit" ohnegleichen entgegensetzt. Diese Szene wäre ein störendes Intermezzo, wenn es sich um die Liebesgeschichte der Pallas handelte. Es handelt sich aber um den Verfall einer Familie, und so müssen wir nach dem Niedergang der Tochter und dem Sturz des Sohnes die Haltung der Mutter sehen. Es ist der geistige Höhepunkt des Stückes, wenn

der Doge im Namen Venedigs es ausspricht, warum die Gesellschaft den eigensüchtigen Geist zu Boden drückt:

„damit das Starke, widerkämpfend, wachse
und nicht das Schwache sich zu fühlen lerne
in weichlichem Genügen, sich zur Last
und uns das Bild des Ruhms zur Fratze machend . . .“ —

und wenn Donna Laura auch diesen Worten aus dem Zorn der beleidigten Individualität ungebeugte Antwort findet. Sie sprechen wirklich aneinander vorbei, diese beiden Gewaltigen, sie können ihre Sprachen nicht mehr verstehen, und eben weil sie beide ganz Recht und ganz Unrecht haben, ist hier eine wahre Tragödie. Die Mutter tritt von der Szene, aber sie bleibt im Bilde; denn nun auf der einsamen Fischerinsel wächst die Tochter zur stolzen überlegenen Kraft der Mutter heran. Sie entfaltet dem Knaben, dem Bruder, dem Geliebten gegenüber alle Leidenskraft der Mütterlichkeit, sie beschützt ihn davor, die Blutschande zu erfahren, die sie selber ungebeugten Hauptes trägt: sie tötet den ersten Boten, und vor der zweiten Botschaft tötet sie ihn und sich. Über ihre Leiche hinweg spricht Graf Barbaro die Grundworte des Dramas:

„Schön war sie! — Schade, daß sich ihre Kraft
so spät erschloß. — Der dort liegt, war ihr Feind,
nicht ich. — Wir haben einen Tag versäumt
an dem Geschäft, zu dem wir auf der Welt sind.
Begrabt sie! Und wir woll'n zu Schiffe geh'n.“
„Der dort liegt, war ihr Feind, nicht ich“ —

was uns entgegensteht, reizt uns zur Bewegung, gibt Leben: was uns zu nah steht, läßt uns beharren, stillstehen, absterben. Nur Bewegung ist Leben, nur Kampf ist Glück, — und Glückseligkeit ist der Tod. Der Feind ist unser Bruder, und der Bruder ist unser Feind. Wie die Familie Badoèr aus dem Selbstgenuß ihrer edlen Art tödliches Gift saugen muß, das ist eine Tragödie — aber gegenüber steht die Tragödie der Republik Venedig, die, um zu leben, ihre vor

nehmsten Söhne töten muß, wie jede menschliche Gesellschaft. Zwischen diesen beiden Tragödien wogt das Leben.

*

Durch Weltkrieg und Revolution von seiner bisherigen dramatischen Produktion getrennt, erschien 1920 Heimanns Drama „Armand Carrel". Getrennt und verbunden durch diese beiden, dieses eine Weltereignis: denn hier hat es sich im Heimannschen Geist ausgewirkt, hat an seinem Werk weitergebildet.

Diese dramatische Dichtung ist über einer historischen Anekdote errichtet, die im ersten Blick recht entlegen und zufällig erscheint: Im Juli 1836 fiel der damals berühmte politische Publizist Armand Carrel, Wortführer der republikanischen Partei zu Paris, in einem Duell gegen Emile de Girardin, den berüchtigten Literaturunternehmer, dessen Karriere damals begann und der nach einer langen Kette sehr verschiedenartiger Erfolge, Zusammenbrüche und neuer Erfolge erst 1881 starb. Der Einfall, just diese Episode aus der innerpolitischen Geschichte Frankreichs zum Gegenstand eines deutschen Dramas zu machen, mag seltsam erscheinen; je genauer man aber zusieht, um so mehr erkennt man, daß dieser Stoff für diesen Dichter nicht nur günstig, sondern geradezu vorbestimmt, notwendig erscheint.

Moritz Heimann hat die höchste Meinung von der wahren Politik, deren Aufgabe es ist, „hindurchzusteuern zwischen Journalismus und Chiliasmus in kluger Fahrt".

Wer aber vom reinen politischen Streben als ein Mann des Wortes so hohe Meinung hat, für den muß der schlimmste Schaden der neueren politischen Geschichte und die eigentliche Schmach des Kapitalismus konzentriert sein im Wesen der modernen Presse, die das Schrifttum aus einem pflichtvollen Dienst an der Zukunft zu einem einträglichen Geschäft mit der Gegenwart gemacht hat. Tatsächlich schreibt Moritz Heimann hier — in jener großen Abgerücktheit, die dem vornehmen Geist und dem gestaltenden Künstler doppelt ziemt —

sein Revolutionsdrama (in dem er vielleicht mehr vom Wesen der gegenwärtigen Katastrophe sieht und sehen läßt als ein Dutzend Autoren des wildesten und aktuellsten Bühnengeschreies auch nur zu ahnen vermögen). Wenn aber der Kampf edlen und pflichtbewußten Schrifttums wider die Korruption des Zeitungsgeschäfts in dramatischer Form als sinnvoller Kampf zweier Persönlichkeiten gestaltet werden soll, so war das wohl nur in dem geschichtlichen Augenblick möglich, da das Verderben erst begann — da man noch glauben konnte, die Industrialisierung des Geistes sei Erfindung eines spekulativen Kopfes, mit dessen Niederwerfung etwas geschehen sei. Tatsächlich hat nun Girardin mit seiner „Presse" den Typus des großen, die Massen anziehenden Blattes geschaffen — des Blattes, das dadurch, daß es sich auf den Geschmack des letzten einstellt, alle beherrscht — beherrscht freilich, wie ein tyrannischer Lakai, nicht wie ein hochgemuter Führer: „die Herrschaft der Eunuchen über den Sultan". Von Girardin durfte ein idealer Politiker wie Carrel, der in dieser Frühzeit der Bourgeoisie auch als Führer der republikanischen Partei noch genug innere Beziehung zu soldatisch aristokratischen Traditionen haben konnte, wohl glauben, er sei „ein so furchtbares Stück Zukunft, daß es eine Wollust sein müßte, ihn auszurotten". So gesehen aber gewinnt dieses Duell zweier Pariser Journalisten wirklich weltgeschichtliche Bedeutung: der reine Geist empörte sich wider den Geschäftsgeist und blieb auf der Strecke. Und so mußte diese scheinbar entlegene Anekdote für Moritz Heimann die gegebene Formel sein, um dramatisch die tragische Situation des Geistes in der modernen Gesellschaft auszudrücken.

Dies Drama hat drei Akte, und jeder Akt bedeutet einen tieferen Schacht, mit dem der Konflikt von der Oberfläche des Tages hinab gegraben wird in das Herz dieses Erdenlebens. Erster Akt: ein Versuch, den journalistischen Streit beizulegen. — Zweiter Akt: Erkenntnis, daß der tiefe menschliche Gegensatz hinter diesem Streit nicht beizulegen ist — und also Zweikampf. — Dritter Akt: der zu Tode getroffene Carrel er-

hebt sich und die Seinen alle über allen Streit zu Gott, der da ist der „Stolz in meiner Brust".

In diesem Abstieg aus einem journalistischen Konflikt in die letzte Tiefe unseres geheimnisvollen Lebens liegt Steigerung genug; ein großer Schauspieler, der vor unsern Augen seelisch zu wachsen vermöchte, könnte sie auch sehr wohl zu theatralischer Wirkung bringen. Es fehlt aber auch durchaus nicht an der eigentlich dramatischen Kraft, am spannenden Gegeneinander lebendig aufgerichteter Gestalten. Wenn die geistig Trägen wieder einmal sagen werden, dieser Dialog sei nicht „lebendig", weil mit Geist zu sehr überladen, so sagen sie etwas Falsches. Es muß ja schließlich erlaubt sein, auch dem wirklich Geistreichen, den des Wortes mächtigen Menschen (und die wichtigsten Gestalten dieses Stückes dürfen dazu zählen) zum Träger eines Erlebnisses zu machen. Entscheidend ist, daß diese konzentrierten Formulierungen des Denkens und Fühlens niemals als selbständige Ganzstücke hingesetzt sind: sie tragen vielmehr immer den Stempel eines Geistes, der sich mit diesen Wendungen frei kämpft und vorwärts bewegt, sie sind also dramatisch. Nur in den beiden großen politischen Auseinandersetzungen zwischen Girardin und Carrel geschieht dem Dichter einigemal, was er von seinem Helden sagt, er wird, „wie immer, wider Willen in die Beweisführung hingerissen." Das ist eine psychologische Rechtfertigung, aber keine ästhetisch rhythmische dafür, daß sich die Debatte hier nur noch in sachlich-orientierender Weise ausbreitet, ohne den Konflikt vorwärts zu führen, die Spannung zu steigern. Indessen sind solche Schwächen dramaturgisch heilbar und sind überhaupt gering gegenüber der großen dichterischen Kraft, mit der sich ein hoher Sinn hier sprachlich wahrhaft gestaltet. Heimanns eigentliche dichterische Kraft, die Fähigkeit, das nicht mehr aussprechbare Erlebnis des Geistes uns als ein Bild sinnlich fühlbar zu machen, hat vielleicht niemals etwas Schöneres geschaffen wie diesen Satz des Politikers, der die ganze Tiefenrichtung des Dramas vom Journalistenproblem bis zur Gottesfrage durchmißt, und der mir fast als seine seelische

Mittelachse erscheint: „Sie ist keine schöne Frau, die Freiheit, aber sie hat so wunderbare Augen." Ist ein vollkommenerer Ausdruck zu denken für den geheimnisvollen Zug, der den Menschen des politischen Gewissens aus seinem innersten göttlichen Stolze heraus immer wieder nach einem Ziele streben läßt, dessen Verwirklichungsversuche immer wieder so unlieblich anzusehen sind?

*

Zuletzt ist dann Heimanns Drama „Das Weib des Akiba" erschienen, und hier greift dieser jüdische Dichter zum ersten Male einen jüdischen Stoff auf. Im Vordergrund steht der große Rabbi Akiba, der im ersten Jahrhundert n. Ch. in Palästina der Begründer der talmudistischen Gelehrtenschule wurde und der, am Aufstand des Barkochba beteiligt, von den Römern getötet ward. Und wie dieser „Wilde vom Feld" zur Gottesweisheit der Bücher kommt und doch in einem Winkel seiner Seele (und in seinem Sohne!) ein Krieger, ein Täter der Welt bleibt — das ist als ein Abbild Heimannscher Seelenwege wohl nicht schwer zu erkennen. In der Mitte dieses Dramas aber, das die Widmung „Meiner Frau" trägt, steht das Weib des Akiba. Und hier hat Heimann das Frauenbild, zu dem schon die Schwägerin des Joachim von Brand, Laura Badoer und Carrels Freundin Elisa Entwürfe sind, zu höchster Macht ausgestaltet. Diese Frau voll „Kraft zum Glück, Gegenwart und innerer Freiheit", sie ist die heimliche Bewegerin des Mannes, die letzte Täterin all seiner Taten — der Mutterboden seiner Kraft. Von ihr kommt er und zu ihr kehrt er. Und sie, die ganz naturreine, ganz göttlich Klare, sie allein erkennt den Propheten Elias wieder, wenn er wieder kommt, sein Volk zu prüfen im Leid. In schwankendem Weg zwischen ruhender Erkenntnis und blinder Tat tasten die Juden, die Menschen vorwärts — Gott zu: „Wer sicher ist und wenn er Gottes sicher wäre, ist ein Verderber". Aber nur im genialen Herzen eines Weibes ruht auch diese letzte Unsicher-

heit als klare Gewißheit. — Das ist Heimanns letzte Paradoxie und ihre Auflösung.

*

Bei aller Liebe, ja, Bewunderung für den Dichter Moritz Heimann darf man sagen, daß dem Genuß, den sein künstlerisches Streben gewährt, etwas anhaftet von dem feinen aber schmerzhaften Reiz einer letzten Unbefriedigung. Zwei Größen kamen niemals zu völliger Deckung. Es war ein Versuch wie die Quadratur des Kreises. Ganz erstaunlich, bis zu welcher äußersten Dezimalstelle Heimann seine Zahl Pi ausrechnete. Ein Rest — ein in all seiner unendlichen Kleinheit unendlich großer Rest mußte bleiben. Denn ein im Grunde rechtwinkliger, auf das begriffene Widereinander von Grundkräften gebauter Geist kann ohne Verlust in das widerspruchslose Kreisrund der Kunst nicht umgerechnet werden. Oder, um es mehr von der technischen Seite und in einem Bilde Heimanns selber zu sagen: der allerrüstigste Wanderer kann nicht den Berg ersteigen, den der Genius erfliegt. Hierbei brauche ich nun freilich das Wort Genius in dem besondern und einzigen Sinne künstlerischer Schöpfung — aber Wesen und Rang einer genialen Kraft — einer Kraft, die aus tiefstem, unlehrbarem Zusammenhangsgefühl heraus neue, nie vorher ergriffene Verbindungen zwischen den Dingen stiftet — solch Wesen kann sich natürlich auch in anderen als künstlerischen Formen offenbaren. Daß Moritz Heimann eine solche vollkommene Kraft besitzt, braucht aber nicht aus den erhabenen Unvollkommenheiten seiner Kunstübung abgeleitet zu werden: rein, rund und völlig wirkt sie sich aus in den „Prosaischen Schriften", die der Verlag S. Fischer jetzt in drei Bänden herausgegeben hat.

Die drei Bände bedeuten drei verschiedene Wege zum gleichen Ziel. Man geht durch die politischen Formungen des Lebens, durch seine literarischen Gestaltungen und schließlich durch die elementaren Äußerungen der Natur und Zivilisation, Gedankenwelt und Phantasie hindurch — geht immer zur Darstellung des einen, jede Erkenntnis erschließenden, jedes Urteil gründenden Heimannschen

Weltgefühls. So viele Werte die politische, literarische und elementare Weltbetrachtung im einzelnen ans Licht fördern mag: das alles bleibt nebensächlich neben dem Besitz, den uns jede einzelne Seite und die Gesamtheit dieser fast tausend Seiten vermittelt. Dem Schriftsteller Moritz Heimann gelingt die völlige Ausprägung seines Wesens. Wenn die kritische Kraft in ihm der künstlerischen ein Hemmnis war, so ist die künstlerische in ihm der kritischen die gewaltigste Förderung — ja die entscheidende: denn dem Künstler ist es zu danken, wenn dieser unvergleichliche Meister des Wortes doch niemals vom Wort verführt wird. Wenn er weiß: „Die Sprache selbst fälscht und erschlägt das eigentliche, strömende, ungeteilte Leben", wenn er die ganz tiefe Hochachtung vor der stummen Weisheit des unvernünftigen, rein kreatürlichen Daseins in keinem Augenblick verliert und gerade damit auf dem Wege bleibt zu seiner „nicht gemeinen Wahrheit". (Daß so zwar der ewig wache Kritiker den Künstler stören, der ewig wache Künstler den Kritiker aber nur zu seiner höchsten Leistung beflügeln kann: das ist vielleicht ein tiefer Hinweis darauf, daß von diesen ebenbürtig geborenen und ewig einander unentbehrlichen Brüdern dennoch einem der Vorrang gebührt, und daß unter zwei im tiefsten Daseinsrecht gleichen doch der eine, der synthetische, der erste vor dem zweiten, dem analytischen, genannt werden muß.)

Der erste Weg und vielleicht der geradlinigste, den Heimann zu seinem Ziele geht, ist der der Politik. Er hat das höchste Recht, sich hierbei jene Verwechslung mit den Literaturknaben zu verbitten, die, vorgestern noch weltverachtend ästhetische Snobs, gestern die Politik bemerkten und „die ‚Güte' als eine neu entdeckte, auf die Dauer von fünf Jahren angelegte literarische Manier" in Gebrauch nahmen. Moritz Heimanns Verhältnis zur Politik ist leidenschaftlich-ernst und so alt wie sein Ringen um bewußten Weltbesitz überhaupt. Ja, es gibt für die ganze Struktur seines Geistes kaum einen so bezeichnenden Zug, wie seine Höchstwertung der Politik — keineswegs aus Nützlichkeits-, sondern aus

Weltanschauungsgründen! Ihm ist Politik vor allem wichtig als „Schule des Geistes", sie ist imstande, den Menschen die rechte Stellung zu lehren „zwischen der Flüchtigkeit und der Ewigkeit des Lebens . . . hindurchzusteuern zwischen Journalismus und Chiliasmus in kluger Fahrt". Im Ausblick über vielerlei akute Erschütterungen und dauernde Probleme des sozialen und politischen Lebens sagt Heimann sehr viel tief Treffendes, gründlich Aufhellendes, ernstlich Förderndes; es muß auch erwähnt werden, daß er bereits 1910 — das heißt: zu einer Zeit, wo die herrlichen „Aktivisten" von heut wahrscheinlich noch nicht gewußt haben, was der Unterschied zwischen einem Minister und einem Ministranten ist — sehr merkwürdige Dinge über die äußere Politik geschrieben hat und ihre „extreme Erscheinung", an der sie erkannt, von der aus sie beurteilt werden müssen: den Krieg! Das wichtigste Ergebnis dieses ersten Bandes aber bleibt: wie jede Einzelbetrachtung von einem Weltgefühl durchleuchtet wird, das politisches Erkennen und Wollen zur religiösen Pflicht macht, weil Politik ein dem Menschen unersetzliches Organ der Weltgestaltung ist, das verkümmern zu lassen, Verarmung und Verkrüppelung des ganzen Organismus bedeuten muß.

„Man hat auch die Politik eine Kunst genannt, und sie ist es in der Tat in mehr als bloß in einem technischen Sinne." So tritt im zweiten Band neben die, nicht nur als ebenbürtig, sondern als gleichartig erkannte Kraft der Politik das zweite Mittel der Weltgestaltung: die Kunst, die Dichtung, die Literatur. Daß nun hier (im weitaus stärksten der drei Bände), wo der leidenschaftliche Künstler Moritz Heimann dem Kritiker noch in einem sekundären, technischen Sinne zur Hilfe kommt, die alleraußerordentlichsten Einzelerkenntnisse vermittelt werden, das versteht sich von selbst. Sein Instinkt trifft unter den unendlichen Möglichkeiten der Weltliteratur eine Auswahl, um Anlaß zur Entfaltung seines Grundwillens zu haben. Als das Wichtigste ist wieder zu betonen, daß hier, wie in jedem wirklich bedeutenden Buch, zwar für das Bewußtsein des Autors das Bedürfnis persönlicher Entfaltung

in der treuesten Hingabe an die behandelte Sache verschwindet, für den Leser aber die Bedeutung der einzelnen Inhalte hinter der entfalteten Gesamtanschauung einer großen Persönlichkeit zurücktreten muß. Wichtiger als die tiefgehende Analyse einzelner bedeutender literarischer Gestaltungen bleibt die Grunderkenntnis vom Wesen jeder Form, die Heimann einmal (übrigens auf gut Hebbelsch) so ausspricht: „In der Form hat das Unendliche teil am Endlichen; das ist ihr Geheimnis, ist für den Begriff ihr ewig aufreizender, unerschöpflicher Widerspruch."

In philosophischer Reinheit liegen die eigentlichen Werte Moritz Heimanns — von keiner Ablenkung ins einzelne gefährdet — zutage in den Betrachtungen des dritten Bandes, die unmittelbar von einem Erlebnis landschaftlicher oder gesellschaftlicher Art oder rein innerer Natur ihren Ausgang nehmen. Hier, wo der Trieb der Welterkenntnis nicht mehr den Umweg über die kritische Auflösung bereits geschaffener Weltgestaltungen nimmt, berühren sich die Extreme. Der reine Philosoph scheint dem reinen Künstler am nächsten. Natürlich trügt der Schein — die Extreme, die sich berühren, decken sich nicht im mindesten: Der lebendigste Plato ist von dem weisesten Shakespeare (bei aller Ebenbürtigkeit des Ranges) tiefer geschieden als ein minder extremes Mischprodukt, eine philosophische Dramatik, eine dramatisierte Philosophie von Byron oder Shelley etwa, von einem dieser beiden. Sie berühren sich nur in einem Punkt, um funkensprühend auseinanderzufahren. Der Unterschied zwischen dem Denker und dem Dichter wird hier erst völlig deutlich, weil die Leidenschaft des Denkers Erlebnisse ergreift, die als ein sinnlich starker und feiner Weltausschnitt auch Stoff des Dichters hätten werden können. Heimanns impressionistische Kraft, seine Fähigkeit, Eindrücke bis in das allerheimlichste Grenzgebiet von Körper und Seele zu verfolgen, ist außerordentlich; aber nicht einen Grad größer als seine Kraft, noch den allerkörperlichsten Vorgang als Zeichenschrift des heiligen Geistes zu lesen. Und da bei diesem großen Schriftsteller das einzige

entscheidende Streben ist, die Erscheinungen des Lebens ineinander zu erklären, durch immer neue Zurschaustellungen ihres Gemeinsamen und Unterscheidenden die ungemeine Wahrheit näher und näher einzukreisen, so ist es im Grunde gleich, ob er eine Erscheinung aus dem geistigen Bereich durch ein Bild aus der Naturerfahrung erklärt oder einem Naturerlebnis den weltbedeutenden Sinn entlockt. Heimann erklärt einmal das Wesen eines umfassend großen Mannes durch den Vergleich mit der zweikeimblättrigen Pflanze: der ein zwiespältiger Samen nicht hemmenden Widerspruch, sondern reichere Struktur bedeutet. Ein andermal sucht er den geistigen Grund der rein physischen Erfahrung, daß ihm der Anblick einer Säulenhalle wie die Einkehr aus nächtlicher Landschaft in ein einfaches Zimmer so wohl getan hat, und findet das Geheimnis unsrer rechtwinkligen Geistesstruktur, das Urbild unsrer Existenz: tragender Geist senkrecht zur lastenden Natur gestellt. Und er hat im allerletzten Grunde beide Male dasselbe gesagt! Als Wesen ganz reifen Schrifttums wird offenbar, daß zwischen Form und Inhalt kein eigentlicher Unterschied mehr besteht: das gedeutete Ding und die deutende Metapher sind vom gleichen Stoff und können auch wohl den Platz vertauschen. Denn alles Vergängliche liefert nur den Stoff sich wechselseitig erklärender Gleichnisse, jedes Wort spricht an dem einen Unaussprechlichen.

Verlieren so in der Welt Moritz Heimanns alle Dinge ihre absolute Bedeutung, weil sie alle erst in ihrer Beziehung aufeinander, in ihren Gegensätzen und Ergänzungen etwas vom eigentlichen Wesen der Welt verraten, so ist Moritz Heimann doch nichts so wenig wie ein Relativist, wie ein Skeptiker. Durchaus existiert für ihn ein Absolutes, wenn er auch nicht die weitverbreitete Naivität besitzt, es mit irgendeiner Einzelerscheinung gleichzusetzen (und dadurch in seinem Begriff zu vernichten!). Die Paradoxie, der unauflösbare Widerspruch in allem Existierenden ist ihm das Siegel jeder wahren Erkenntnis; aber deshalb gibt es für ihn durchaus eine Wahrheit: die Wahrheit, die „zwischen zwei Extremen, aber nicht

in der Mitte" liegt — nicht in der festgenagelten Mitte des Philisters, sondern in der rastlos tätigen Bewegung des künstlerischen Menschen, der in das „offene Geheimnis" schaut. Heimann weiß: „daß man nicht richtig hört, wenn man allzu genau hört", weil eben zu jedem Satz sein Gegensatz gehört. Aber er hat die tiefe Konsequenz, auch diesen Satz gegen sich selbst zu kehren und neben die reine Vernunft die praktische zu setzen. Und die lehrt ihn, daß das Wort von der Relativität aller Wahrheit „ein furchtbares und bequemes Wort" ist, das uns statt zum Gipfel der Erkenntnis in Nihilismus und Anarchie führt, wenn man es auch nur einen Augenblick zu früh — das heißt: vor der letzten, willigsten Anspannung unsres Wahrheitswillens — anwendet. Auch zwischen Dogmatik und Nihilismus steuert Moritz Heimanns genialer Lebensinstinkt in kluger Fahrt hindurch. Diese äußerste Ehrfurcht vor den Lebendigen, der sich jede Lust des erkennenden Geistes noch unterordnet, und die doch wieder auch im ordnenden Geiste ein Lebendiges zu tief verehrt, um in die unduldsamen Rasereien Nietzscheschen Lebenskultes zu verfallen, dies ist das Wesen von Moritz Heimanns Frömmigkeit. (Und viel mehr in dieser gründlichen Religiosität als in der fabelhaften Dialektik seiner Vordergründe wird man Moritz Heimanns jüdisches Erbteil sehen müssen.) Heimann weiß: die Welt würde zugrunde gehen, wenn irgendein absoluter Gedanke herrschte. Aber er trifft auch den nicht minder tötlichen Irrtum des Skeptikers mitten ins hohle Herz mit dem prachtvollen Satz: „Die Zwiebel besteht aus lauter Häuten — also gibt es keine Zwiebel."?! Der Wille zur Form ist unserer Existenz ebenso unentbehrlich wie das immer wache Gefühl einer jede Form überflutenden Unendlichkeit. Und dieses Wissen steigt für Moritz Heimann dann einmal an zum feierlichen Bekenntnis des „zweigesichtigen Gottes: Gott-Welt, dessen kein Ende und Ziel ist, in dem ich getragen werde, gegen Wissen und Willen, schwindelnd über den Abgründen; und Gott-Vater, in dessen Hand ich in Ziel und Zufriedenheit ruhe, gegründeten Standes und heiter."

*

Von den literarischen Analysen des zweiten Bandes sind weitaus die bedeutendsten Heimanns tieftreffende Ausführungen „zum Thema Goethe". Zu Goethes ganz im Geist erlöster Lebenskraft bietet Heimanns ganz zum Leben geführter Geist einen wahrhaft vollkommenen, deckenden Gegensatz, einen reziproken Wert.

Ganz auffällig vernachlässigt und mißachtet ist dagegen derjenige Geist des literarischen Deutschlands, der in Art und Richtung seiner Kraft die tiefste Ähnlichkeit mit Heimann besitzt: Friedrich Hebbel. Hebbel hatte für den Ausdruck des gleichen tiefreligiösen Grundgefühls die gleichen, vorzugsweise dialektischen Werkzeuge — und den gleichen halbglücklichen Auftrieb zur künstlerischen Formung. Aber eben deshalb fehlt für Moritz Heimann nicht nur der in Goethe so erschütternde Reiz einer großen Fremdheit: ich bin überzeugt, daß er in einem letzten unvernünftigen Grunde diesen Hebbel geradezu haßt — so wie nur Brüder sich hassen können. „Ja, es gibt Brüder. Die Natur bedurfte ihrer, denn wie hätte sie sonst wohl die für ihre Zwecke so notwendige Feindschaft in die Welt bringen können!" Es ist überaus aufschlußreich (und nicht nur für Moritz Heimann), daß die Ungerechtigkeit eines Geistes, der sonst schon beinahe „die Totalität besitzt, die mit der Güte gleichbedeutend ist", just gegenüber einer Individualität einsetzt, die ihm die denkbar nächste ist. Eine solche kritische Ungerechtigkeit aber ist dadurch geadelt, daß sie schon beinahe Selbstkritik ist, und daß sie aus der recht eigentlich heiligen Ungenügsamkeit eines aufrechten Geistes stammt, der sich bewußt ist, daß ihm seine natürlichen Grenzen nur so lange eine würdige und wertvolle Gestalt verleihen, als er nie aufhört, gegen die Enge dieser Grenzen leidenschaftlich anzukämpfen.

Ich hoffe, daß man mich nicht mißverstehen wird, wenn ich sage, daß ich in Moritz Heimanns Verhältnis zu Hebbel etwas erblicke, das die größte Ähnlichkeit mit dem latenten Antisemitismus vieler geistig erheblicher Juden hat. Hebbel ist kein Jude, und Moritz Heimann ist kein Antisemit; aber

diese Art unduldsamer Gereiztheit, die aus einer edlen Erbitterung über eigene Schranken stammt, zeigt etwas Ähnliches in ihrem Verhältnis. Vielleicht macht sich Heimanns Abneigung gegen diesen großen Deutschen, der doch anfangs ausschließlich und später noch in hervorragendem Maße von deutschen Juden erkannt und anerkannt wurde, gerade so auffallend Luft, weil ihm ein Stolz verbietet, einer ähnlich gerichteten Mißstimmung gegen jüdische Eigenart nachzugeben. Heimann hat sich zur jüdischen Frage einmal sehr bemerkenswert geäußert in der Kritik einer Schrift, die Ergebnisse einer Umfrage über „Juden-Taufen" enthielt. Da äußert er sich mit großem Unwillen über die Antworten von jüdischer Seite: Deutsch-liberale, zionistische und neutral-skeptische scheinen ihm gleich flach, gleich weit entfernt von naturhaftem, schöpferischem Geist. Aber an eine Antwort von christlicher Seite knüpft er Betrachtungen, die davon zeugen, daß er bei aller Öde dieser Oberflächenerscheinungen weit davon entfernt ist, die religiöse Zeugungskraft des jüdischen Geistes für erschöpft zu halten. Er findet Bewegungen im modernen Judentum, die nicht mit äußerer, sondern mit innerer Not zusammenhängen: „und wenn diese Juden heute an Dissidentismus denken, so geschieht es nicht, um sich selbst aufzugeben." — Von dieser unerloschenen im Chaos unserer Kultur nach neuen Lösungen ringenden religiösen Kraft des Judentums gibt es heute kein edleres Beispiel als Moritz Heimann selber! Daß im märkischen Volk und märkischer Natur fest gegründete Jugendleben, das ihm geschenkt war, hat seinen Geist bewahrt vor dem eitlen Selbstgenuß seiner Kräfte, jenem unfruchtbaren Spielen der Dialektik, die so manchem andern starken jüdischen Geist in unserer Welt gefährlich geworden ist. Das Gefühl der höheren, der göttlichen Wirklichkeit, die über allen Worten ist, verläßt ihn keinen Augenblick. Sie schreitet vor ihm her, immer folgt er ihr und nie erreicht er sie ganz. Die tiefe Ungeduld über dieses letzte Getrenntsein, die in der heutigen Welt wohl das Teil auch der besten Juden sein muß, die scheint es mir zu sein, die sich unbewußt Luft

macht in der unduldsamen Kritik Hebbels, der aus anderen Ursachen einem gleichen Schicksal unterlag. — Und doch hat man Ursache, viel dankbarer über Moritz Heimann zu urteilen als er es in dieser unbewußten Selbstkritik getan hat. Denn auch dies gehört zur Paradoxie unseres Daseins, daß die ewig Verlangenden uns ein so notwendiges und vollständiges Sinnbild des Göttlichen geben, wie die herrlich Besitzenden. Es gibt eine noch weitere Schau, für die auch dieser Kampf als ein Besitz, dies Wandern als ein Ruhen in Gott erscheint, denn es ist eben jener unaussprechlich zwiefache Gott, in dem sich auch Moritz Heimann geborgen fühlen darf, der ihn schwindelnd über Abgründe hinreißt und in dem er zugleich ruht „gegründeten Standes und heiter".

VERSUCH ÜBER STERNHEIM

von

Arnold Zweig

„Sobald der Kunstrichter verrät, daß er von seinem Autor mehr weiß, als ihm die Schriften desselben sagen können; sobald er sich aus dieser näheren Kenntnis des geringsten nachteiligen Zuges wider ihn bedient: sogleich wird sein Tadel persönliche Beleidigung, er hört auf Kunstrichter zu sein, und wird — das Verächtlichste, was ein vernünftiges Geschöpf werden kann — Klätscher, Anschwärzer, Pasquillant."

Vorbemerkung

Ich lege zuerst und zuletzt Verwahrung ein dagegen, daß der Mensch Carl Sternheim, sofern er nicht nur Autor seiner Bücher ist, sondern mehr oder weniger: Person, kleiner Kosmos, den Ideen, Leidenschaften, Launen und Neigungen regieren, hier gemeint oder gezeichnet sei. Einmal für alle hat Lessing den Ort des Kritikers präzisiert — und was die öffentliche Erörterung mittlerweile für Sitten auch angenommen habe: sie sind vorbildlich weder mir noch an sich. Der Geist der Sternheimschen Werke, die geistige Person deren Emanation sie sind, der Typus Schöpfer, den sie aussagen: nichts anderes als dies ist der Gegenstand meiner Beschreibung; und wo sie lückenhaft bleibt, mag eher Absicht als Fahrlässigkeit der Anlaß sein. Die Zeit ist vorüber, in der man Individuen hinnahm und als Einmaliges gelten ließ; heute treten überall die typischen Züge an Geistern heraus, sofern sie nicht genial entzeitlicht oder durch die charakteristische Abstraktheit der Wissenschaft entpersönlicht sind. So, als Typus, Ausdruck eines Allgemeineren, sei hier Carl Sternheim gesehen: der im Guten wie Bösen ausgezeichnete Autor von fünfzehn Dramen, ebensoviel Novellen und etlichen Broschüren, von denen „Europa" die umfangreichste ist. Werden aber im Laufe der Erörterung immer wieder die Namen großer Dichter heran

gezogen, so geschieht das nicht um gegen oder für Carl Sternheim auszusagen — denn wer von heute wäre Shakespeare zuzugesellen oder Stifter, Keller oder Perez, Jean Paul oder Goethe — sondern kurz und verständlich Welten abzugrenzen und Ansichten zu belegen.

1. Form und Stil

Was Sternheim den Rang anweist, ihn außerhalb aller jüngeren heute wirkenden künstlerischen Kräfte stellend, heißt: Meisterschaft der Form. Meisterschaft der Kunst also, herrenhafte Sicherheit in dem Sein, das ihm, dem Künstler, als erstes zugeordnet ist.

„Der Deutsche sieht am Kunstwerk nur den Stoff und von der Form nur das Silbenmaß." Goethe, der diese Erkenntnis gelassen hinstellte nachdem sie ihn allerlei gekostet, faßt auch den Gehalt unter das Stoffartige, und wie selbstverständlich wird sie dann. Gehalt: er ist das Weltgefühl des Künstlers; keins jedenfalls der Kriterien, die grundsätzlich das einzelne Werk zum Teil der Kunst erst machen. Was nur der Kunst zukommt, ist die Form, die inneren Gesetze, die sie bauen, und die für jede Kategorie von Werken radikal andere sind: für das Drama andere wie für Novelle oder Roman. Selbstverständlicher als dies kann nichts klingen — und dennoch sind heute alle Dramen außer Strindbergs, Wedekinds und Sternheims szenisch entwickelte Thesen, szenische Novellen oder Romanfetzen, szenische Balladen oder Aufrufslyrik der Bühne — keine dramatischen Dramen. Vom ersten Auftreten an, vom „Don Juan" an, schreibt Sternheim Dramen — gute, halbschlächtige, schlechte aber stets Dramen; und wenn er Novellen schreibt, sind sie, auch sie, keine ausgewalzten Anekdoten und keine Romanskizzen, sondern gute oder mißratene Novellen. Das Weltgefühl des Künstlers geht auch in Aphorismen ein, in seine Briefe und besonders in Fragmente; indem es sich ohne Hemmung ergießt, hat es eine ganze Kategorie von spezifisch deutschen Werken geschaffen, die geistig bedeutend, dichterisch herrlich erregt und dabei künst-

lerisch ungelöst, also nur dem Intellektuellen zugänglich sind und maßlos verführend auf Generationen wirken. Weil man die Form nicht sieht und ihre Eminenz, gibt es so wenig deutsche Werke, die „klassisch" genannt werden dürfen — klassisch wie Shakespeares Dramen, Dickens oder Balzacs oder Tolstois Romane. Wir haben in deutscher Sprache die herrlichsten Torsi der Weltliteratur, die schönsten Fragmente und eine Schar von Werken, etwa Goethes, Jean Pauls und Stifters, wo Gehalt und Person des Schöpfers die Form auseinanderreißen. Aber da nur die vollkommene Form das Werk allgemeingültig macht (Cervantes), da nur sie es aus den Bedingungen der Zeit löst und sie allein es dem Empfinden der Menschen öffnet, ohne Bedingungen an Bildung oder intellektuellem Interesse — da nur sie es so schlicht und grandios nachlebbar hinstellt, unveraltend und ohne Hochmut wie noch Shakespeares geistige Dramen, Kellers zarteste Novellen, scheint keine Gelegenheit ungeeignet, immer wieder zur Form zu mahnen, als zu der einzigen Funktion, die die Kunst als solche definiert. Diese Gelegenheit bietet heute Sternheim. Es ist unmöglich, hier zu sagen, was Struktur und innere Form des Dramas zeugt und baut, Kräfte und Gesetze darzulegen, nach denen sie sich schafft und wirkend wird — aber an sich ist es möglich, dies mit der Kraft eines mathematischen oder philosophischen Beweises darzustellen. Hier werde nur angedeutet: daß es die Gesetze der Formen sind, die den Kunstwerken Einheit, Geschlossenheit, Dauer und Selbstverständlichkeit geben, und die jeden Zug und jede Person frei und leicht an die rechte Stelle setzen. Den Gesetzen der Formen folgend, spielt der Künstler auf den Empfindungen des Zuschauers und regiert sie wie seine eigenen Geschöpfe. Es herrscht unter Künstlern eine heitere Freimaurerei den Laien gegenüber, die Formen betreffend, und man wird sie hier nicht durchbrechen — obwohl die geistige Lagerung der Dinge so sonderbar ist, daß man, bei genauer Darstellung, überhaupt verstanden wird nur von solchen, denen die betreffende Form, das Drama z. B., als Ausdruck von vornherein zugeordnet ist:

von geborenen Dramatikern also. Wie nur der philosophisch Begabte im Stande ist, geistige Sachverhalte überhaupt zu sehen, wie dies Sehenkönnen sogar einziges Kriterium philosophischer Begabung bleibt, steht auch Einverständnis mit den Gesetzen der Formen als einziges Kriterium des zu ihrer Handhabung Geborenen da — sei es, daß er sie schlechthin kann und schöpferisch erweitert (Calderon), sei es, daß er sein Können durch formgerechtes Denken zu unterstützen weiß. Musiker, Maler und Dichter stehen hier ganz parallel — nur daß diese Künste selber untereinander, dank ganz verschiedener Mittel, ganz andere Prinzipien der Formschöpfung haben und außerdem noch verschiedene Ausbildungsgrade des Formenbewußtseins verlangen. An sich aber ist die Lehre vom Drama nicht unsinniger als die von der Fuge — nur darf man, sie zu erfassen, nicht Freytag oder Ernst heißen.

Sternheim gehört zu jenen Dichtern, deren angeborene Begabung durch künstlerisches Denken gesteigert wird und nicht zersetzt. Er hat Grundsätzliches von Shakespeare, Zufälligeres von den Franzosen, aber das Entscheidende vom analytischen Sehen des Lebens gelernt — Einsichten, die er nicht hätte lernen können, wenn seine Gaben ihn dazu nicht vorherbestimmten. Nicht die Gesten des Alltags und seine schlechten Manieren, die den Naturalisten so leidenschaftlich entzückten: die Normen vielmehr, nach denen Leben sich baut, gingen diesem Auge auf. Wer ging nicht schon von Hause weg, eine wichtige Unterredung zu haben, und kam statt dessen mit einem eingekauften Topfe heim? Wem stieß nicht schon zu, daß er wütend einen Zug versäumte und in strenger Folge dessen in ein Gespräch geriet, das sein Leben in neue Gleise stellte? Wer hat nicht schon im Vorzimmer des Zahnarztes in ausgelegten Schmökern Kenntnisse gefunden und unabsichtlich behalten, die ihm bei nächster Gelegenheit den Ruhm eines ausgezeichnet Gebildeten oder die Überlegenheit in öffentlicher Diskussion sicherten? Aber aus solchen Zügen Strukturen des Lebens zu erschließen, sie als dramatische Szenen anzusehen, den Bau des Dramas damit auf-

zulockern und zugleich zu festigen, ja neu zu begründen, blieb Sternheim vorbehalten: in der meisterhaften „Kassette" sind sie besser verborgen als im lockerer gebauten „Snob", aber wirksam sind sie auch in ihr, wirksam als Schicksal. Sternheim hat, gegensätzlich zu Wedekind, dessen Dramen die starre Besessenheit ihres Schöpfers tragen, eine Freiheit und Gelenkigkeit aus der Willkür des Zufalls ins Drama getragen, die vor ihm verschollen war — so gewiß jedes lebendige Drama von ihr gelebt hat. Wo ist die fanatische Motivationskrankheit Hebbel-Ibsens hin? Erst als sie verschwunden war, sah man, wie wenig sie mit dem Drama als Form überhaupt zu tun hatte. Sternheim stellt eine Figur auf die Szene sobald er sie braucht, und jagt sie mit seinem „exit" hinweg, sobald sie nicht mehr nötig ist. Man male sich aus, was Ibsen angestellt hätte (oder Hebbel), damit in der „Kassette" Elsbeth Treu sich überhaupt nur erst photographieren lasse, wenn mit diesen Bildnissen soviele Szenen gefüllt und so fantastische Wirkungen geschaffen werden sollten wie sie die Vordergrundshandlung dieser großen Komödie gelassen entwickelt! Bei Sternheim haben solche Dinge die kaltblütige Selbstverständlichkeit des Lebens: Menschen sind einmal so beschaffen, daß sie sich gelegentlich photographieren lassen, punktum — und niemand kann sich seiner Sicherheit erwehren.

Anstand und Gerechtigkeit gebieten, an diesem Punkte der Erörterung auf die einzelnen Vortrefflichkeiten seiner Werke einzugehen; sich das Vergnügen zu machen, das Meisterhafte seines Personenaufbaus, das Elegante seiner Szenenführung, die Kraft seiner Schlußauftritte, die Fülle stets neu und überraschend gesetzter Wendungen in der Beleuchtung seiner Figuren — nicht durch Rede, sondern durch Aktion — an der Fülle von Beispielen auszuführen, die sich uns bieten; die Konsequenz darzulegen, mit der er Handlungen bis ins Feinste durchbildet, das Vertrauen in die Sicherheit seiner Führung zu rechtfertigen, das er im Zuschauer sehr bald weckt, die eindeutige Klarheit zu unterstreichen, die er von vornherein über Charakter und moralische Bewertung seiner Personen ver-

breitet, ohne ihnen damit die Tiefe zu nehmen, aus der das Unerwartete hervorbricht, von dem der Dramatiker lebt, und das sich am Ende doch klar dem zuerst gezogenen Wesensaufbau, ja als Krönung, einfügt und schließlich die innere Lebendigkeit zu beleuchten, die sie behalten, obwohl sie doch gezwungen sind, streng an einem einzigen Thema sich zu manifestieren. Diese letztere Tatsache nur sei mit einigen Worten unterstrichen: seine guten Stücke stehen klar und durchziseliert um ein einziges Hauptmotiv geordnet, dem sich gelegentlich noch ein Nebenmotiv gesellt — nicht mehr als dieser bedarf er für den Aufbau von fünf dichten Akten. Sie genügen, weil sie so fruchtbar und zugleich einfach erfunden sind, so vielseitig und reich verwendet, d. h. in die Absicht des Stückes eingebaut werden, daß ein Mehr nur auch Weniger wäre. Hier ist gelegentlich Meisterschaft zu bewundern: Meisterschaft, die niemals darin bestand, daß dem Künstler viel und immer mehr einfällt, Material aber nur der geringen Art, daß es für jeden neuen Zug eines neuen Einfalls bedarf, weil der alte erschöpft ist, sondern daß er die Disziplin aufbringt, von all dem zuströmenden Stoffe genau die eine Erfindung oder jene beiden auszuwählen, denen sein Takt die größte Entwicklungsfähigkeit abschmeckt — dann aber unerbittlich beim Gewählten zu verharren, und mit ihm allein, durch nichts als Entfaltung, das ganze Gebäude zu bewältigen. Zum Muster für künftige Dramatiker sei hier der Aufbau der „Kassette" genannt, der allein mit dem Titelrequisit und einigen Photographien Sternheims Meisterstück bestreitet. Hätte man sich, fern von Willkür, nicht zu einer kompletteren Fassung des Problems Sternheim entschließen müssen: hier böte sich Stoff und würdiger Anlaß einer kommentierenden, das ist beweisenden, Kritik, die ein einziges Drama, etwa „Kassette", ein einzige Novelle, etwa „Napoleon" auseinanderlegte, und so dem Publikum von heut und morgen einhämmerte, worauf es beim Erfassen von Dichtungen zu allererst ankommt. Wir hier leider müssen uns mit den Bemerkungen begnügen, die sich im Zuge der Überlegung noch anbringen lassen.

Aus „Ulrich und Brigitte" wird deutlich, daß Sternheim anfänglich auf der von George gezogenen Linie der Artisten stand, d. h. der Künstler, die sich mit innerer Notwendigkeit von der Form dem unmittelbaren Leben entführen ließen wie Hofmannsthal und Borchardt. Auch er hätte wohl, über den „Don Juan" hinaus, in vergangene und farbig bewegte Gegenden fliehen können, um dort, beziehungslos zur Gegenwart, seine Abneigung gegen eben sie durch die Bejahung erfundener Klimate und Kulturen auszuleben. Daß er sich vielmehr der Struktur des Lebens zuwandte und mit Waffen, die er ihm abgedacht, den Kampf gegen seine augenblickliche Erscheinung aufnahm — Erscheinung wie er sie sah — hat über den Dichter Carl Sternheim, und für ihn, entschieden.

Dieselbe Lebensnähe und Genauigkeit des Sehens, dieselbe Kühnheit der Abstraktion verhilft ihm auch zur Bildung seiner Prosa, seines Stils, an dem man sich ebenso sehr entrüstet wie entzückt hat. Von Elementen abgesehen, über die später noch gesprochen werden muß, ist dies harte stenographische drastische Deutsch, besonders im Dialog der frühen Dramen, nur Essenz der Sprechweise zwischen Menschen, die dank langen Zusammenlebens sich auf Andeutung hin verstehen: voraussetzen dürfen, der Partner errate oder führe im Geiste zu Ende, und so Abkürzungen an die Stelle von Erörterungen setzen und Selbstverständliches verschweigen. Solche Lebensnähe erwartet man am wenigsten von der Bühne her, wo sich an Stelle der unmittelbaren Rede längst eine Schablone der Konversation gesetzt hatte. Und indem Sternheim diese Knappheit durch strenge und verkürzende Konstruktionen aus der allzunatürlichen Saloppheit entfernte, indem er vor allem den Künstlergrundsatz, keinen Satz ohne streng durchgeführten Rhythmus stehen zu lassen, der im Vers selbstverständlich gilt, unerbittlich und ausnahmslos auf seine Sprechprosa anwandte, kam dieser Stil zustande, der wirklich ein Stil ist, eine künstlerische Mauer nämlich gegen das Nachahmen des Lebens. Aus Leben und Entferntsein vom Leben, aus genauestem Hinsehen und -hören, gebunden an den entschlossensten Willen des sich

Emporreißens weg von dieser Nähe, entsteht jede künstlerische Rede; eine neue Art, diese Mitte gefunden zu haben, stellt Carl Sternheims Stil dar, persönlich legitimiert, aber nur für ihn verbindlich, ein Wesensausdruck nur für seinen Schöpfer und von Rechts wegen unnachahmbar. Daß er, gerade er, Schule machte, liegt im Wesen unserer literarischen Zustände; daß er just in seinen Äußerlichkeiten zum Krieg gegen den persönlichen Artikel führte, in dem die Kämpfer auch die Besiegten sind, hat seinen Humor. Sternheim nämlich darf sich mißverstehen, und was für dichterische Rede gilt, auch auf theoretische Denkprosa übergreifen lassen — seine Nachahmer werden dabei ertappt, daß sie einfach auf neue Art schablonieren statt der bekämpften alten, und müssen uns lachen lassen. (Der Dichter gibt der Sprache neue Impulse, die für das Wort als Träger der Anschauung gelten, aber auf das erkenntnistragende Wort nur von den Erfindern selbst, unter Gefahr des Mißbrauchs, übertragen werden dürfen.)

Ein und dasselbe Prinzip schuf Sternheims innere Form und seine Sprache; ein und dasselbe Ideal auch gilt für beide: die rhythmische knappste Klarheit und Unmittelbarkeit, eine latinisierende Gedrungenheit und Fülle. Seine Stücke, Novellen, die einzelne Szene, der einzelne Satz unterstehen demselben Imperativ; nichts liegt weiter ab von seinem Wollen als Anmut, Luftigkeit und Harmonie, als spielende Gelenke und freischweifende Wortfreude, als Breite, Heiterkeit, Weltliebe und barock-malerisches sich Ergehen in der beglückenden Einzelheit naher Gegenstände; und wie er in bislang unerhörter, künstlerisch gehaltener Alltagsnähe den Bau seiner Szene, die Handlung seiner Novelle führt, setzt er, mit einem Künstlertakt, der etwas vom großen Maler hat, robusteste Argotworte unerläutert in das strenge Gefüge seiner Sätze, die durch so grelle Farbflecke etwas Angreiferisches, dem Leser auf die Haut Rückendes bekommen (Meta: „Unter dem Zeug war sie blank wie Porzellan, aus den Ärmeln aber schauten breit und blau die Flossen"). Jeder dieser rhythmisch unverwechselbar stehenden Wortsysteme ist mit Anschauung ge-

stopft, jedes drängt vorwärts und setzt neue Inhalte, und aus ihnen baut sich ein Werk auf, das an Geschlossenheit, Einheitlichkeit und unverwechselbarer Einmaligkeit nicht übertrefflich ist: ungewöhnliche Kunstleistung; der adäquante Ausdruck einer Person, die, wie auch immer sie erscheine, für dies Bild von sich voll verantwortlich ist, und die als Künstler, recht verstanden, zum Erzieher von Künstlern unvergleichlich taugt — den starken Zug von Gefährlichkeit zugegeben, den jeder Erzieher unvermeidlich mitbringt. Aber man lernt nur schwimmen, indem man wagt zu ertrinken.

2. Geist und Welt

Was die Person des Dichters erfüllt, geht in seine Werke als Gehalt ein, in seine Welt als Atmosphäre. Was der Leser als das Bedeutende, das Große, Erhabene des Dichters erfährt, ist stets das Persönliche. In ihm öffnet sich unmittelbar und direkt, was an Impulsen zu Form und Stil, durch Form und Stil, mittelbar sich auswirkt. Jenseits aller Ironie, unabhängig von seinem Willen geht in das Werk das Wesen des Geistes ein, der es schuf, sich aussprechend in dem was dasteht, wie in dem was abwesend bleibt, in Gelingen und Versagen, in den Akzenten welche Personen und Vorgänge tragen wie in Vorzeichen, die der Dichter ihnen gibt. Unabhängig vom künstlerischen Gelingen spricht der Geist zum anschauenden Geiste — gerade die herrlichen Fragmente deutscher Dichtung, gerade die Torsi und gesprengten Formen des Wallenstein, Hyperion, des Nachsommers, des Ofterdingen, des Faust, der Wanderjahre zeugen für ihre Schöpfer: nordisch-formlose Künstler, unfähig, die Fülle des Wesens zu bändigen — aber wesensvoll über alle Ränder, bedeutend, weltweit und lebendig im Sein jenseits ihres Werkes — große strahlende Gestalten.

Der Dichter Sternheim sieht die Struktur des Lebens, das Unerwartbare und Sinnvolle im Zuschlagen des Schicksals: für das atmend Lebendige aber, für die wesentlichste Äußerung des Lebens verrät er keinen Blick. Man tritt in seine Welt wie in ein Wachsfigurenkabinett von Archipenko. Ein

acherontisches Licht, fahl, grau und kraß zugleich, liegt über ihr: in sie gebannt sein, heißt Verzweiflung. Die einzige Novelle „Anna", in der sich eine Auflösung dieses Fürchterlichen zu melden schien, stammt nicht von Sternheim; und in dem stolzen Hohn, mit dem er dies zerschmetternde Faktum der Öffentlichkeit zuwirft, liegt etwas ihn Vernichtendes. Nur für junge Frauen, die dem schweifenden Trieb ihres Geschlechts folgend ihr Wesen ganz zu Ende prägen, hat er eine sichere Zuneigung, die des Liebhabers und verlangenden Kavaliers, der im Leben glücklich wäre, Frauen so leicht eroberbar zu treffen und diese Haltung auch seinen eigenen Geschöpfen gegenüber nicht verleugnen kann; das entscheidende Wort der Fanny („Kassette") als sie ihres Triebstillers beraubt in Niederlage gerät: „Ich bin dir ja nicht gram, nur hungrig," ist das gütigste Wort in dieser Welt, gleichwertig fast der stillen Gestaltung, mit der Sternheim verschweigt und doch deutlich macht, daß die Siegerin in diesem Frauenkampf, Elsbeth Treu, zuletzt doch auch getrieben wird vom Gram des Weibes, das einen Mann begehrt ohne als Geschlechtswesen noch mitzuzählen („Tante"), und sich für dieses Unrecht der Natur an dem Begehrten mit ihrem Gelde rächt.

Machtgier ist der Trieb, der diese Welt — und insofern sie auf Schlag und Gegenschlag gebaut ist, eine Dramatikerwelt — in harte, ruckartige, böse Bewegungen setzt; unbeschränkter Drang zu siegen, Eindruck zu machen, Oberhand zu behalten, Schwächere zu beseitigen — auf allen Gebieten des nackten, kahlen Trieblebens: Geschlecht und immer Geschlecht, Geld und wieder Geld, Fressen und sich Mästen sind ihre bedingungslos zu Ende geführten, ja unbedingten Erscheinungen: „Machthunger der Reichen, Magenhunger der Armen", diese Formel, von Christian Maske für die Zeit geprägt, schlägt radikal ein für Sternheims Welt. Güte, Heiterkeit, Leichtsinn, vornehme Gesinnung, Demut, Kühnheit und Wagemut, Glück der Erkenntnis und Glück des Verschenkens, Mut zum Opfer und Mut zur Entsagung, Freiheit des Herzens und des Tuns — nichts von alledem kommt in der Sphäre vor, die aus Stern-

heims gedrängten Sätzen wächst; aber nichts derart auch kann in ihr vorkommen. Es bedürfte eines ganz anderen Stils, um dergleichen zu gestalten: und Ansätze zu ihm, Ansätze zu alledem gab es doch im „Don Juan", diesem dramatischen Gedicht, mit dem Sternheim sich als bedeutender junger Gestalter prachtvoll einführte, gab es noch in der frühen Komödie „Perleberg", die so sehr viel richtiger, weiser und umfassender sieht, weil sie gütiger sieht. Bis zu der Pointe des „Entfesselten Zeitgenossen", dessen Heldin Klara sich, weil sie gütig sein kann, in die Behandlung eines Psychiaters begibt, welch ein Weg!

Und Carl Sternheim bejaht ihn, denn er kann von ihm nicht los. In der Art seines Komischen liegt diese Bejahung mitgegeben. Die impassibilité, die Bergson (Le Rire, 1900) als Voraussetzung jeder komischen Wirkung feststellt, bekommt hier ein böses, vernichtungsbejahendes Vorzeichen. Es brauchte nur der Güte, nur einer freieren herzlicheren Heiterkeit, um alle Stücke Sternheims, ohne einen einzigen Vorgang ja einen einzigen Charakter zu verändern, in eine bedeutendere weil umfänglichere Sphäre zu heben, eine Sphäre, in der auch das Zwanghafte seiner Menschen sich löste, weil ihre Not, ihr Leiden an sich, zuletzt auch die Unwichtigkeit dieser Paradigmata für die wirkliche Beschaffenheit des Daseins auf der Erde mitgegeben wäre. Carl Sternheim aber nimmt sie, wie sie sind, furchtbar ernst: nämlich als Repräsentanten des heute geltenden Menschen, des Bürgers.

Und es ist lachhaft einfach: es bedarf nur eines unbefangenen Mitlebens und runder Erkenntnis, zu sehen, daß hier der entscheidende Irrtum, die schicksalhafte Blendung des Dichters liegt. Die Welt ist nicht und war nie dieser plutonische Keller Carl Sternheims. Was er haarscharf sah und für die Welt hielt — denn nichts geringeres als die gestaltende, veranschaulichende Enthüllung der Struktur der Welt ist die dem Dichter gesetzte Aufgabe — war die politisch-gesellschaftliche Oberfläche der Gegenwart: und seine geistige Leistung wird mit der Tatsache umschrieben, daß zwischen 1914 und 1922

diese Oberfläche bis zur überlebensgroßen Groteske Gestalt und Farbe dessen angenommen, was Carl Sternheim zwischen 1908 und 1914 aus ihr las und gestaltete. Aber ein so vorwegnehmendes Sehen verpflichtet zu mehr; und dies Mehr entgeht diesem analytischen Auge. Wir werden diese Untersuchung erst beenden, wenn wir die Genesis seines Irrtums gefunden haben.

Nicht eine einzige menschlich bedeutende Gestalt also ist Sternheim gelungen, seit dem „Don Juan", den er halb künstlich und halb aus Kraft zu gewisser Bedeutung gestaltete, zu einer gleichnishaften und aufschließenden Existenz wenigstens intendierte. Keine seiner Gestalten schwillt an seelischem Gehalt über das Alltägliche: an Wesen, Artung, seinhafter Besonderheit. Sie haben Mut zu sich selbst — „nichts weiter brachte ich in das Zeitalter mit als Selbstmut" — aber dieses Selbst in seiner kahlen Banalität, mit einem Trieb oder mit zweien wirtschaftend, bereichert die Welt der gedichteten Gestalten um nichts. Die Gestaltung kann überaus bedeutend sein; die Gestalten sind es nirgends mehr. Dies sei die Zeit, die zu entlarven Sternheims Aufgabe sei? Aber ist entlarven ohne das schöpferische positive Gegenbild hinzuzufügen, die Lebensaufgabe für einen Gestalter dieses Ranges? Um so schlimmer für den, der unermüdlich ihr, nur ihr, obliegt. Flaubert, wo er, aus großartigerem Motiv, ähnliches sich vorsetzte, floh immer wieder in wildere, freiere, grandios wuchernde Ferne oder in die heimliche Zartheit verborgener Briefe; kein Wort, kein Ton, kein Schrei Sternheims verrät, daß ihn die Welt anstinkt, der Gestalt geben zu müssen sein Fluch ist. Hier wird die Objektivität des Künstlers zum Verräter seiner Person; daß er es aushält, sich so jeden Schrei des Widerspruchs zu verbieten, macht ihn — unheimlich und selbst fragwürdig. Aber der Grund: ohne diesen „Fluch" hätte er überhaupt nichts zu gestalten — der heutige Carl Sternheim wenigstens. . . . Diese Welt, gäbe es sie nicht, er allein, aus sich selbst, könnte sie nach außen stellen. Er ist an sie gebunden als ihr Spiegel und Spiegelbild, unter dieser doppelten

Funktion leidend wie ein Geschundener, ohnmächtig sich davon zu befreien, zu stolz, um seinen Jammer zu verraten und sogar hochmütig genug, diese verzweifelte Existenz kämpferisch zu verbergen.

Gerichtstag halten über sich selbst — wenn dieser Satz nur für zwei oder drei Werke seines Urhebers Ibsen gilt (und für den Solneß besonders, seit Wedekinds trocken-schlauer Aufsatz [Forum 1914] den Schlüssel zu diesem Schlüsselstück zu allgemeinem Gebrauch hinlegte) — Sternheims ganzes Opus wird nur von ihm, aber ganz grell, beleuchtet. Er wütet gegen sich, er verwirft, verhöhnt, vernichtet sich. Schippel, bereit, den Ehrenkodex einer bislang gehaßten Kaste mitzumachen; Christian Maske, der Snob und Christian Maske, die Exzellenz, denen kein menschlich-ehrfürchtiger Wert zu kostbar ist, wenn es gilt, Wirkung zu machen und zu siegen; Wilhelm Krey und Heinrich Krull, Theobald Maske, Russek, Schuhlin, Posinski, Printz und wie die Abwandlungen des einen Typs auch heißen mögen: Sternheim haßt sie — aber sie gelingen ihm nur, weil er sie haßt. Er kann sie nur so rund herausheben, weil er sie grimmig verneint. Man habe ein Auge für diesen diabolisch tiefen und traurigen Zusammenhang. . . . Und der Beweis? Wo Sternheim bejaht, wo er sein Positives geben möchte, als Werner Sturm (in „Tabula rasa"), als Otto Rank („Poularde") z. B. und in Carl Wundt („Europa) — versagt seine bildende Kraft. Leere und hohle Masken, gestalt- und tonlos, stehen sie blutlos neben den drohenden Kerlen, die Leben haben, wo jene nichts bleiben als Sprachrohre für Meinungen des Dichters — und für wie anfechtbare Meinungen. Sie mißlingen, wo er sich identifiziert; und wäre dem Marquis d'Arcis nicht Zeitferne, Diderot und das von Sternheim so geliebte Rokoko zu Hilfe gekommen — und auch er wäre wohl mißlungen. Denn er steht Sternheim sehr nahe, ein Novum in seiner Welt, ein Mann, der sich einmal überwindet. Aber er besagt nichts; denn er hat keinerlei Konsequenzen. Sternheim hat gewählt; die wahnhaften und dabei aktuell aufgemachten Broschüren, in denen er sein Weltbild unmittelbar preisgibt, kamen erst nach

diesem Werk an den Tag, und seither könnte man sich fast eine gewisse Schonung angedeihen lassen: fast brauchte man für die nächsten Jahrzehnte von Carl Sternheim Neues nicht mehr zu lesen — etwa bis die Nachricht aus der von ihm so wohl befeindeten wie benutzten Presse fließt, der Autor habe all den überschlauen Zimmet, Europa, Berlin, „Tasso", — all seine Juste Milieufabelei und Quacksalberei — einstampfen lassen.

Denn so klar aus dem Opus des Gestalters der Geist einer haßvollen Selbstverdammung spricht, so klar ist auch die Tendenz am Tage, dieses Selbst zu entlasten und seine Entstelltheit und Verbildung in Ursachen wie Symptomen nach außen zu verlegen, in Zeit und Umwelt. Die Frage nach der Bewußtseinslage des Autors zu stellen, verbietet sich hier, weil sie unmittelbar in die unzugängliche Privatperson Carl Sternheims hineinführt; aus dem Werk und der geistigen Person hinter ihm aber stellt sich mit schneidender Klarheit dar: Freude, Behagen, wohliges Verbleiben in ihnen. Unverkennbar zwar ist die Absicht, diese Zeit und Umwelt durch Darstellung zu entlarven, das heißt zu bessern, ebenso unverkennbar aber die Ohnmacht dazu — eine Ohnmacht, so kunstvoll angelegt und erlistet wie die „unbewußte", d. h. dem Ich verschwiegene Absicht, aus der der kunstvolle Automatismus einer Neurose (nach Adler) aufgebaut wird — folgendermaßen etwa. Grundlegende und verschwiegene Erkenntnis: jede fruchtbare Selbstkritik beginnt beim Selbst, wendet sich gegen das Ich, versucht, es durch Analyse und Selbstüberwindung zu reinigen. Davor bewahrende, das Selbstgefühl schonende Maßregel des Ichs: Projektion aller quälenden Makel und Mängel in die Außenwelt, sei sie fiktiv oder wirklich; begleitet von der verschwiegenen Erkenntnis: Kritik an solcher Außenwelt kann nur Sinn und Wirkung haben, wenn der Kritiker sich dem Wesen nach von ihr schon geschieden hat, ihr, selbst geläutert, als moralische Person und tätiger Charakter ihr entrückt, aktiv und unter voller Selbsteinsetzung entgegenzutreten die Legitimation hat. (Noch besser, wenn er, in sie hineingeboren, sich

ihr entringt, indem er unbedingt dem Gesetz des eigenen Wesens folgt — der Fall Landauers.) Letzte, auch davor rettende Maßregel des Ichs: der Anschluß an eine Lehre, die nur von allgemeiner gewaltsamer oder epidemischer Änderung der Lebens- und Zeitumstände die Heilung jener Makel und Mängel erwartet: Revolution von außen beginnend, jedenfalls von Anderen, vom Nicht-ich aktiv in Tätigkeit gesetzt — eine Geisteshaltung wie geschaffen für einen passiven und konservativen Künstlertypus, der die Dinge gelten läßt, wenn er sie nur gestalten darf (Grillparzer, Hebbel), und jedenfalls eine Lehre, die es dem Ich zwar freistellt, bei sich zu beginnen, ihm aber das Recht läßt, vorderhand die Krankheitsformen der Gegenwart noch zu genießen, mitzuleben, Nutzen und Annehmlichkeit daraus zu ziehen. Auf solcher Basis ist Sternheim schreibender Revolutionär und kommunistischer Parteigänger: auf solcher Basis revolutioniert er vor allem gegen sich. Und das im doppelten Sinne des Wortes: er empört sich gegen sich, und empört zugleich alles gegen sich, was diesen Sachverhalt wittert, errät, aus Stil, Werk, Welt schmeckt — damit das Ergebnis aller seiner Anstrengungen völlig vereitelnd. Es gehört dann nämlich eine gewisse nicht allgemeine Haltung des Verstandes dazu, damit man nicht blindlings für alles eintrete, was so rechtlos angegriffen wird, damit man über den eigenen Widerwillen hinweg noch sachlich blickend sondere, wo noch dieser Angreifer seinem Gegenstand gegenüber im Recht ist. Und hier vor allem ist der Grund für die von Carl Sternheim gereizt festgestellte Tatsache, daß zwar die jüngere Generation seine künstlerischen Resultate benutzt, ohne sich, dankbar dafür, zu ihm zu bekennen. Denn er hat das volle Wissen von seiner Künstlerkraft und -leistung*) — und auch dies legitime Gefühl zu seinem Verderben.

*) Nicht auch von deren Schwinden, wofür ein objektiver Beweis vorliegt. Gelegentlich seiner Bearbeitung des Molièreschen „Geizigen" (1916), unterstreicht er in einer Publikation, habe er einen Akt eingeschoben, um Harpagons Geiz gegenüber der Verschwendung des Cleanthe zu zeigen. In der Tat läßt er in ihm Cleanthe die ausbündigste Geldvergeudung exekutieren —

Die geistige Geschichte Sternheims ist die des Künstlers, der vom Hochmut völlig ausgedörrt und, ad absurdum, vor das Nichts geführt wird — eine schauerliche und erschütternde Angelegenheit und eine lehrreiche nebenbei. Es ist an ihm zu erweisen, wie von Werk zu Werk die Welt, der Gegenstand des Künstlers, sich verdünnt, vermindert, schrumpft und abblaßt; wie ein Geist, je höher er sich selbst in der eigenen Schätzung stellt, um so weniger von der Welt mehr gewahr wird, sieht, gelten läßt, und wie als strikte Folge ein Werk immer dürrer, rasselnder und kahler als das vorhergehende gerät; während der Urheber, der das nicht mehr merkt und von sich besessen sein Selbstgefühl um desto heftiger geltend macht, immer grotesker dasteht. In völliger Leere, ohne Gefährten, ohne Vorbild, ohne Nebenbuhler vermeint er sich nur um desto höher gestellt; die Öde um sich, Kälte und steinstarre Stille hält er für den Beweis seiner Gipfelexistenz und das Verworrene und Vage unter sich für die Welt. Es wäre ein Irrtum, ihm ganz allein diesen furchtbaren Irrweg zuzuschreiben; Künstler werden, wenn sie nicht mit seltener Objektivität ihren Werken und deren Schicksalen gegenüber begabt sind, von Erfolgen und Katastrophen dieser Werke folgenschwer bestimmt (wie etwa G. Hauptmann vom „Florian Geyer"): die Erlebnisse ihrer Werke werden ihnen geistige Lenker besonders dann, wenn die zitternde Beirrbarkeit ihres Weggefühls von einer heut ja epidemischen Überschätzung des Erfolges verstärkt wird, wenn sie zu sehr oder ganz nach außen gewendet den Dämon in ihrer Brust, der sie je und je warnt, im Applaus oder Zischen überhören. Diese paradoxe

und vergißt völlig, wer im Zentrum des Stückes steht, wen zu beleuchten die Absicht der Dichtung ist und der Zudichtung zu sein hätte. Die Aufgabe war vielmehr, einen geschmackvoll-mäßig lebenden Cleanthe zu zeigen, und nun Harpagon über Verschwendung heulen zu lassen, dort, wo der Zuschauer mit Cleanthe wohl Geschmack, aber auch nicht den leisesten Luxus anschaulich hätte feststellen können. Damit war Harpagon als Geiziger bestätigt, während er der puren Verschwendung gegenüber im Gefühl des Zuschauers fast Recht bekommt. Dem Sternheim von 1909 wäre wohl dieser Mißgriff nicht, und erst recht nicht seine Verteidigung zugestoßen.

Doppellebigkeit des Künstlers: die Applaudierenden zu verachten, den Applaus aber über sich regieren zu lassen, hat Sternheims Weg, zur Hälfte mindestens, mitbestimmt: wer „Ulrich und Brigitte", dies bleiche und sensitive Gedicht, als Jüngling aus sich projizieren konnte, hatte die Voraussetzung in sich, seinem warnenden Wissen und Instinkt zum Trotz, den albernen Durchfall des Premieren-Publikums vor „Don Juan" sich zähneknirschend ins Blut gehen — immer wieder, und mit Recht, kommt er darauf zurück — und zugleich den Erfolg der Komödien, diesen seltenen und ganz legitimen Erfolg, zur ausschließlichen Bestimmung seines Weges entarten zu lassen. Ein Carl Sternheim, der so unabhängig wie er scheinen möchte, wirklich war, hätte diesem ungestalteten doch groß gefühlten Gedichte Nachfolger auf Nachfolger gegeben, dem großen Ziel des neuen pathetischen Dramas immer näher rückend: und wer weiß, ob er schließlich nicht auch damit in jedem Sinne gesiegt hätte. Aber er ertrug nicht, langsam zu siegen; ein überrecktes Stelbstgefühl und seine reichen, nur zentrumslosen Gaben verführten ihn bis zu dem Ort ohne Rückweg, den wir beschrieben, und den zu stützen er jetzt Anstrengung auf Anstrengung vergeblich setzt.

Der Geist, den Sternheim als tiefste Möglichkeit in sich trägt, zeigt sich, es werde wohl bemerkt, in der schicksalsartig einsichtigen Führung der Bahnen, die seinen Geschöpfen komisch-schreckhaft gezogen sind. Der aber, den Sternheim im Bewußtsein hat und, noch besser, zu haben wünscht, zu zeigen entschlossen ist, entlädt sich in seinen pädagogischen Broschüren, die für bare Münze zu nehmen man sich nur hüte. Sie sollen zuerst und zuletzt ärgern, und das tun sie jedermann weidlich an. Man befaßt sich mit ihnen, mögen sie „Europa" oder „Tasso" heißen, vom „Juste Milieu" oder von der deutschen Revolution handeln, notgedrungen, und stellt ihre Funktion fest: sie sind Sternheims Instrumente, die Welt hinter wie neben sich zu entleeren, zu verwüsten und so kahl, daß Carl Sternheim die einzige Größe in ihr sei, einzuebnen. Sie sind Manifeste an eine Jugend, die so unerfahren, sie bar zu nehmen,

sicher erst erfunden werden muß; sie enthalten Meinungen und Ansichten eines Mannes, der neben scharf Treffendem (etwa über Hebbel), mit derselben selbstgewissen Apodiktizität, das ungeheuerlichste Zeug vor sich hinschmettert; Meisterwerke im Auffinden sinnleerer Blickpunkte und Perspektiven. Verlangt man denn von ihm, er solle irgend etwas von Kant aufstellen, von Hegel, Schelling, Fichte? Was in aller Welt treibt ihn, Goethes Schatten, Kleists Profil aufzurufen — Gestalten, an denen sich seine eigene Unzulänglichkeit so grausam enthüllt, seine geistige Person, so fürchterlich gemessen, schrumpft wie verbrannt? Muß er denn zeigen, daß er von den geistigen Ereignissen etwa der Philosophie des neunzehnten Jahrhunderts, von Brentano etwa oder von Fiedler, noch nie gehört hat? Aber man verliert sich dazu, auf Inhalte einzugehen, die ja doch nur provokatorisch gesetzt sind, und besinnt sich des besseren. Was er Juste Milieu nennt, ist biologisch geredet die ihm zugeordnete Umwelt, der Ausschnitt also, den er seinen Organen nach von der wahren Welt allein gewahren kann, und für die Welt zu halten gezwungen ist, nicht anders teilartig zur wahren Welt gestellt wie die Umwelt des Pferdes oder des Storches. Wie die Welt, die das Molekül darstellt, die Organe des Menschen notwendig transzendiert und nur hypothetisch erraten wird, transzendiert die wahre Welt den Blick des Autors Sternheim. Zeuge dessen ist diese „Europa", eine ungestaltete Novelle der bei ihm oft besser gelesenen Manier, zum Platzen gebracht durch Meinungen, die er loswerden muß — Seegras, das aus den Nähten der armen Puppe quillt — „mit allen Trieben strikt auf unmittelbare tägliche Wirkung zielstrebig gestellt". Mit diesem Satz definiert Carl Sternheims „Juste milieus sämtliche Geistigkeit, die sich beliebig exakt oder verhimmelnd gebärdet" — er definiert auch seine Broschüren. Je apodiktischer sie sich halten um desto flauer steht es mit ihrem Gehalt an Sein. Oder wer — nicht einmal Carl Sternheim! — bildet sich wohl ein, was da in „Europa" wie in den Heftchen als Wirklichkeit geoffenbart wird, sei die geistige und lebendige Wirklichkeit, in der noch

„des plattesten Bürgers Leben" sich abspielt — von Geschichte zu geschweigen? Ist denn das Berlin? Ist das Europa? Die deutsche Dichtung? Ein Blick auf die Inhalte jeder beliebigen Stunde verhindert, daß man selbst auch nur lache. Das ist Carl Sternheims Umwelt, nichts sonst.

Ja, nicht einmal das. Eine Novelle wie „die Poularde", selbst schon schwach, macht alles zu Schanden was sich an Welt in dem „Roman" hinschleppt. (Man kann ihn nicht ohne Gänsefüße so nennen, weil man über den Mißbrauch einer großen Form einfach weggehen will.) Das Leben, Carl Sternheim weiß es selbst, ist von den halls großer Hotels aus überhaupt nicht sichtbar. Dieser „Roman" aber tut, als ginge das an. Diese Aufsätze aber sehen von ihren Themen nichts tieferes als Hotelpassanten von einer großen Stadt. Sie arrangieren scharf gesehene Überschneidungen — Zufallsgebilde — als Wesensgesetze. Willkürlich hergerichtete Fassaden sind sie selbst dieser Umwelt nur, hergerichtet, um zu revolutionieren. Sie revolutionieren auch — gegen ihren Autor. Sie vermögen die Gegenwärtigkeit all seiner Fähigkeiten und Leistungen auszulöschen sobald man sich nur ihrer, nicht auch der früheren Dichtungen erinnert. Und warum das? Weil Carl Sternheim dem Wesen nach von jedem Satze Schillers, von einem einzigen Goethebrief ausgelöscht wird.

Revolutionär ist, wer hingeht und sich tathaft und körperlich einsetzt. Liebknecht, Luxemburg, Adler, Landauer, Eisner. Carl Sternheim hat dem Wesen nach das Talent, immer dann sich auf seine Existenz als Schriftsteller zu besinnen, wenn es Taten gilt, und im Auslande zu schreiben, wenn das Schreiben im Inlande gefährlich wird, d. h. an die Tatsphäre grenzt. Solange der Adel Macht hatte und seinen allfallsigen Ärger an einem Angreifer praktisch demonstrieren konnte, war Carl Sternheim — von innen her! — Aristokrat. Beweis: Der Fürst im „Schippel", der Graf der „Kassette", alle seine Aristokraten, alle Äußerungen der Gegenfiguren über sie (die Masken etwa): bei weitem die respektvollst gesehenen Gestalten.

Und dennoch geschah das folgende. Als im Kriege All-

deutsch Trumpf hieß und der Staatsanwalt nach „Ulrike" griff, flüchtete Carl Sternheim — nun, wohin wohl? mitten ins Juste Milieu — in die Sympathien der liberalen Presse Berlins: er zückte sein Judentum, und in einem zu wenig bemerkten Aufschrei in Hardens „Zukunft" deklarierte er, der Staatsanwalt schreite ein, weil er einen Juden (nämlich Posinski!) zum Geliebten und Gebieter einer Gräfin gemacht habe. . . . Da, zum ersten Male, gab Carl Sternheim Kunde von seinem Blut. Er war nicht mehr der Aristokrat des Rokoko, kein Rohan mehr, der über den plump eifrigen Casanova geistig und als Charakter triumphiert, nicht mehr auch der, dem „die Alteingesessenen des Landes" als Maßstab für Geltung feststanden, und der die Aktion des Staatsanwalts am Ende doch hätte bejahen müssen: er spielte eine bisher unbenutzte Karte aus, die jüdische, und appellierte an sein Blut. . . .

3. Blut und Zeit

Wir sind weder Schüler Taines noch etwa Scherers; wir sehen zu klar Elemente der Freiheit — der Wahl wie des Schicksals — mit den Anlagen und Umgebungsgebundenheiten des Menschen spielen; noch weniger aber leugnen wir die Mächte, die sich überpersönlich in jenen Anlagen kundgeben. Sternheim, aus unserem Blute, hat zwischen 1885 und 1900 in westjüdischem, großstädtischem, radikal assimiliertem Milieu die bestimmenden Erlebnisse seiner Jugend gehabt.

Er ist irreligiös: in seinem ganzen Werke zittert und schwingt nicht ein Atom der Frömmigkeit, Schicksalsgeborgenheit, leidenschaftlich das Irdische vergeistigenden Wesensart jenes Juden, den der Geist des Judentums als Lebensordnung je berührte; keins auch des furchtbaren Zwiespalts jenes Juden, der den Normen und Formen des religiösen Judentums genugtut, ohne ihren Geist, das was sie unerläßlich meinen, übergreifen zu lassen in die kapitalistische, geschäftsgerechte, bourgeoise Alltäglichkeit. Dafür aber gelingt ihm gelegentlich die unvermeidliche Verneigung vor dem geistigen Lehrgebäude der Kirche katholischer Konfession. Und doch will in seiner

Dramatikerkonzeption des Schicksals, wie es selbstherrlich und sinnvoll in die Willenssphäre des Menschen hineinspielt, dumpf und vag etwas ans Licht, das ganz von fern an das Ahnen transzendenter Tendenzen rührt. Könnte man das noch vager ausdrücken als es eben geschah, so stünde dieser Ausdruck hier: so schwach und abgemattet pulst, umgesetzt in Kunst, etwas Religiöses in diesen Geist hinein, der in der fast gesetzlosen Luft des ausgehenden neunzehnten, des anarchisch ungeleiteten Jahrhunderts, erwachte, sich bilden ließ und dumpf den Mangel litt, den wir alle litten: vom Geiste abgemauert zu sein.

Schon stärker bestimmt ein anderes ihn: altes, schon vergeistigtes Blut, eine literarisch beladene Vergangenheit, wie sie jeder Jude kraft der Jahrtausende dauernden Beschäftigung mit Büchern und geistigen Gehalten hinter sich hat, befähigt heute in Deutschland jüdische Individuen zu der Sicherheit im formalen, kunstgerechten Gestalten, zum hohen Artistentum der Hofmannstal, Borchardt, Sternheim, Beer-Hofmann. Was sie an Ursprünglichkeit einbüßen, gewinnen sie an Traditionalität; und obwohl sie keine Urschöpfer sind (wie aus gleichem Blute Perez), da sie in andere, vorzüglich romanisch-lateinisch bestimmte Kunstwege eingleiten, sind sie prädestiniert zum Wiedergewinnen und Lehren der Formen, die den nordischen Völkern, sofern sie nicht so glücklich gemischt wie die Briten wurden, ewig problematisch bleiben. Dieser Latinität ist sich Sternheim wohl bewußt; sein Ideal ist der klassizistische Aristokrat des Rokoko, seine Prosa von Caesar und Tacitus stark bestimmt, seine ganze Bewunderung dem Frankreich der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts dargebracht. Sie ist das Ideal seiner Assimilation. Bei sich selbst ungern verharrend, flüchtet er in jene große geschlossene literarische Kultur, indem er ihr die Embleme des herrischen Rokoko beimengt. Sein Ideal ist Valmont mit literarischen und wirtschaftlichen Gaben; und wenn er auch sehr irrt, sobald er sich, im Motto und schon im Titel der „Chronik von des 19. Jahrhunderts Beginn", mit Henry Beyle identifizieren möchte, bleibt

doch, die Anmut des Stils und die tiefe Freiheit des Intellekts abgerechnet, sein Sternbild etwa jener Abbé Galiani, der ein berühmtes Buch über das Geld geschrieben hat und die Dialoge über den Getreidehandel.

Denn der ganze geistige Habitus Carl Sternheims wird gespeist von einer ungewöhnlichen Begabung finanzdenkerisch-wirtschaftlicher Art. Hier ist er auch an Gehalt ein Novum in Deutschland, und nur törichter Hochmut wird das Verdienst einer dichterischen Gestaltung verschleiern, die so schneidend und durchhellend in eine bisher poetisch ganz unkontrollierte Lebenssphäre von enorm wirkender Kraft eindringt: die des finanziellen Geschehens. In Sternheim hat sich zum ersten Male der Jude des Geldes in einen Typus Künstler umgesetzt: mit ihm al fresco seine Sammlerfreuden (altes Kunstgewerbe und berühmte Bilder spielen bei Sternheims Helden eine gewisse Rolle, ohne daß irgendwo ein erschüttertes Wort Erlebnisse verriete), seine geistige Oberflächenkultur, die ohne Reichtum und den Luxus nicht fertig zu sein meint (im Gegensatz zu tiefen Erkenntnissen im Wirtschaftlichen), seine fremdartige Überschätzung der Wirtschaftssphäre als Schicksalswert und lebengestaltender Faktor, seinen reißenden Witz und seine Beziehungslosigkeit zur Dingwelt, zum Wesen des Lebendigen und zum schaffenden Geiste (der niemals luxuriös denkbar ist) an die Wand malend. Aber: zugleich mit positivem und negativem Vorzeichen; zugleich bejahend und verneinend; und im Bewußtsein ganz ausgesprochen nur verneinend. Man darf bei der Bewertung Carl Sternheims seine Umweltgebundenheit nicht übersehen und diese Umwelt, dort, wo sie auf die höherwertigen Gebiete des Lebens und des Geistes übergreift, klar zurückweisen; sagen aber muß man im selben Atem immer wieder: daß der von ihr so Geprägte zugleich ihr unbedingter Verdienst, die einem Künstler von solchen Gaben Lorbeerhaine und Goldhaufen, hätte er sie verteidigt ja nur geschont, demütig-dankbar zur Wahl gestellt hätte. Sie aber machte ihn zum Rebellen und bewies damit, er sei wert, ein Rebell zu sein, wolfszähnig und mit einer rassigen Unermüdlichkeit in der Ver-

folgung, die ihr vom „Snob" (der gar kein Snob ist, sondern ein böser „Radfahrer" — nach oben gebückt, nach unten tretend —) bis „1913" und „Tabula rasa" mancherlei schwere Bisse beibrachte und noch beibringt. In einer Brust erträgt er die Spannung der heutigen Judenheit, Geldmensch und Revolutionär gegen das Geld zu sein. Dagegen zeige man den deutschen Künstler vor, der schon vor jenem November 1918, zur militaristischen Gewalt in gleicher polarer Bindung steht. Es ist noch kein George Groß aufgestanden, der etwa Sohn eines altjunkerlich preußischen Obersten, Kadettenzögling und Leutnant in einem Garderegiment gewesen wäre — um an einem Beispiel den Abstand zu erhellen. . . .

Daß er damit seine Isolation noch verstärkte, wird ihn wenig bekümmert haben. Wohin gehörte er — ein Künstler, der seinen Stil so erbittert mit Fremdwörtern versteift? Wenn nicht in die Großstadt — nirgendwohin. Wo sonst war er zu Hause — dieser Dichter, in dessen Werke das Musikalische überhaupt nicht vorkommt? Nirgendwo. Sein Haß gilt der großen Stadt, in die allein er geistig paßt; und Berlin ist nur ein Name für die weit allgemeinere Sache; sein Haß, weit ausgreifender, trifft alle Orte, alle Länder, in denen er länger gewohnt hat (siehe „Europa"), weil er zu ihnen allen ganz ohne herzliche Beziehungen bleiben muß; das Menschliche hinter dem Zivilisatorischen übersehend, beweist er, wie sehr er geistig an diese Modernität gebunden ist, auch wenn ihn seine Künstlernerven schon früh ins Ländliche verweisen. Nur wer liebt, hat Verbindung, ist angeschlossen an das Geliebte: nur der ist nicht allein, dem ein stetes Sprühen des Jasagens aus dem seelischen Zentrum ins Zentrum liebend erkannter Wesenheiten dringt. Sternheim aber, ein aus eigenem Wollen und Erkennen Verbannter, haßt auch noch den Ort, von dem er wegging, die großstädtisch-jüdische Geldwelt, als werde er sie nicht los; und nur eins an diesem Vorgang ist wirklich tragisch für ihn zu nennen: daß er diese seine Vereinzelung als Gipfeleinsamkeit des großen Menschen empfand und systematisch als solche ausbaute.

Hier versagt sein Selbsthaß, den wir als Urgrund seiner Kritik ansehen mußten; dafür richtet er sich gegen den Juden. Er sieht ihn mit den Augen des französischen Bürgers, mit denen ihn schon Voltaire — nicht Mirabeau — gesehen hatte; denn er kennt von Jüdischem nur seine eigene Umwelt. Und da sein Haß gegen das Jüdische in bestimmtem Sinne apriorisch ist — um ihm zu genügen, verfällt er gelegentlich („Berlin") ins Groteske, den militärischen Einfluß auf die Zeitgestaltung fast unterschlagend um nur den ökonomischen recht kraß hinsetzen zu können, die Rolle gewisser Militär- mit der entsprechender Kaufmannskreise bei der Genesis des Krieges glatt vertauschend — wird er ganz unfähig, von uns etwas anderes als Hassenswertes überhaupt zu bemerken. Er sieht das Jüdische rein funktionell und in einer einzigen Sphäre: nämlich in seiner Rolle als kapitalistischer und literarischer Faktor, und kann aus diesem Grunde den bösen Mut herleiten, auch antisemitisch zu schreiben in einer Zeit, die fast nur antisemitisch ist, und das allgemeine Schweigen mitzuschweigen, das heute in Deutschland die geradezu grauenvolle Untergangssituation der besten Volksteile und Ideen des Judentums begräbt — mitzuschweigen? Mitzuübertäuben durch die heut verbrecherische Einseitigkeit seiner Kritik an jenen beiden Wirkungen westjüdischen, deutschjüdischen Kapitalistengeistes. Landauer, Mahler, Freud, Einstein, Husserl, Reinach, Cohen, Mombert, Buber, Borchardt, Liebermann, Reinhardt, Simmel, die Lasker, Oscar Cohn, die Luxemburg, Werfel, Döblin, Rathenau, Bruno Walter zeugen für Geist und Wesen des deutschen Juden, Namen, willkürlich herausgegriffen aus einer weit größeren Schar von Lebenden und kaum Toten. Carl Sternheim aber, wenn er einmal einen wohlwollend gesehenen Juden auf die Szene stellt, läßt ihn Kammerdiener sein — ein Ideal von Kammerdiener, Psalmenverse auf den Lippen, kupplerisch die Leiter haltend, auf der der entfesselte Zeitgenosse, der Neudeutsche Klette, ins Bett jener gütigen Idealmillionärin klettert. Daß wir solcher „Begabung" schließlich den „Rheinländer" und Posinski vorziehen, ist unser Geschmack.

Da Sternheim sich allgemein als Deutscher und deutscher Dichter konzipiert und es auch ist: Dichter als ein das Typische gestaltender Zeitkritiker, dem diese Nebenfunktion des runderen Dichtertyps zur Totalität gedeihen und genügen muß, deutsch aber als Exponent der deutschen Provinz europäischer Zivilisation zwischen 1880 und 1920, muß auch dieser Teil seines Wesens von ihm bejaht und verneint in einem werden. Man empfindet das besonders gut, wenn man neben „Berlin" jenes „Leidende Weib" hält, Sternheims Kriegsstück, jetzt wohl ungern von ihm betrachtet, aber in der Kühnheit, mit der Klingers Vorlage in die Gegenwart transponiert wurde, künstlerisch ausgezeichnet, ja nachahmenswert. Sein Held spricht, wie nur irgend ein ehrlich (von unser aller Irrtum) Erschütterter: „Warum der Krieg? Weil ein Volk seine besten, seine lebendigen Eigenschaften, die ihm durch Schreier und Geldleute verstellt waren, sich neu beweisen will . . . Schlichtheit, Keuschheit und Demut — höheren Mächten!" Steht in Schelers „Genius des Krieges" etwas anderes (von unendlich Klügerem, Tieferem einmal abgesehen)? Etwas anderes auch als (aus Sätzen des Gesandten ebenda) der Versuch „ist erst die blutige Arbeit getan", „über trennende nationale Besonderheiten menschliche Verständigung zu suchen"? So las mans vor Tische. Aber „man soll vorsichtig sein mit der Feder in diesen Zeiten; sie gehört ganz dem Schwert". (Wer — die Feder?) Nach Tische nämlich demonstriert sich im an Aufschlüssen reichen „Berlin"-Pamphlet die Darstellung der gleichen Zeit so: „Gerade in Berlin blies Volk auf allen Seiten gehäuften Kriegserklärungen Tusch. Nur den überall gesteigerten Umsatz sah man voraus. Auch Menschen waren so massenhaft auf Lager, daß ihr wahrscheinlich enorm erhöhter Verschleiß zuerst nur allgemeines wohliges Aufatmen auslöste." „Im Gegenteil bewies auf Bestellung ein Privatgelehrter den Genius des Krieges. Wer lachte da? Ein Abseitiger, der in einem Schauspiel gerade in diesem Moment behauptete, von ihren Führern sei die Nation plan-

mäßig in all ihrem Vermögen geplündert und könne vielleicht nur durch einen verlorenen Krieg zu ihrem besseren Gewissen gerettet werden. Unter allseitigem Beifall zischte man den ‚Satiriker' zum Land hinaus, und dreiundneunzig Intellektuelle bewiesen gegen ihn des Deutschen und des Berliners an der Spitze heilige geistige Rechtschaffenheit." (Sperrungen von mir.) Und nun von so durchsichtigen Unwahrheiten kein Wort mehr. Für eine enge Gesellschaft, die Sternheim allein noch sieht, eine haute volée, die die Passanten der Hotel-halls für den Strom der Welt hält, kulturell, national und menschlich von gleicher Belanglosigkeit, setzt man den Namen Berlin, dies gesetzte Berlin bläst man zum Symbol für ein deutsches Sein auf, wobei man den anderen großen Städten Deutschlands (München gar noch ausdrücklich in den Spalten der „M. Neuesten Nachrichten"!) zu verstehen gibt, sie seien nicht mitgemeint, obwohl man sie sehr wohl mitmeint, und indem man seine eigene Umwelt, sein nach Außen projiziertes Geist-Ich für Deutschland hält, kann man in „Europa" zu diesem deutschen Sein ein höhnisches Bravo rufen.

Das wahre deutsche Sein ist dem Autor Carl Sternheim unerfahrbar; diesem unmusikalischen, unphilosophischen, unpolitischen, durchaus abstrakten, durchaus unmelancholischen Rechthaber der nicht einmal Recht hat, dem das Lebendige sich zum Skelett entblättert — und das Skelett ist doch wohl das Unlebende des Lebens — und dem die Verehrung für Hölderlin und Novalis seltsam zu Gesichte steht, der keine Ehrfurcht vor der Wahrheit hat und keine Spur von Anmut, Heiterkeit, Einsamkeit des Herzens; der in seinen Stil die barbarischsten Fremdwörter klemmt und von der Problematik des deutschen Wesens noch nichts gehört hat — ihm unerfahrbar, wie es sonst nur völlig amusischen Ungeistigen wie Ludendorff oder Stinnes entzogen ist. Er sieht es nicht anders, nur radikaler als einer dieser Beiden, nur setzt er andere Vorzeichen und spricht, was er sieht, in einem rhythmisch gestanzten, aber aus dem Tempo und Geiste der Stinnes und Ludendorff gestanzten Stil aus, der aus dem Offiziers- und

Börsenton seine Elemente zieht und sie nach den Regeln lateinischer Syntax aufbaut. Er ist ein Zivilisationsprodukt und zugleich Rousseauist, ein Gewalttäter, dessen Aktionsfeld der Schreibtisch bleibt, wider Marx, aber für Kommunismus, ein Jude ohne das Jüdische, ein Deutscher ohne das Deutsche auch nur zu sehen; aufgeschlossen für nur das Zeitliche und mit dem Haß gegen das Zeitliche, ganz Geist seines „Berlin" und voll Haß dagegen, in allen ethischen Wertungen ganz Bourgeois und wütend im Angriff gegen ihn — und in diesem Angriff blind bis zur Komik, bis zur Tragik: wer ist der Geist dieses Sternheimschen Werkes von fünfzehn Dramen und fünfzehn Novellen, unter denen Meisterwerke sind, die dauern werden? Wer ist dieser Geist, der am Ende doch in eine sittliche Forderung an den Dichter zu münden scheint, nämlich daß er helfe, die vergewaltigte Gerechtigkeit im Leben der Gemeinschaft wieder herzustellen („Tasso"), und im selben Atem, in einer rührend falschen Definition, das Wesen der Kunst als „die nicht für Sittliches oder Vernünftiges voreingenommene, über tatsächlichen Ereignissen stehende Sichtbarmachung der zwischen beiden Kräften des wirklichen Seins, Vernunft und Sitte" (! er meint Ethos) ewig stattfindenden Zusammenstöße mittels eigener künstlerischer Maßgesetze" (und so hat er glücklich das zu Definierende in die Definition mit hineingenommen) umschreibt, und so seine eigene Position gedanklich aufhebt — abgesehen davon, daß nur das Beispiel, das positive Lebensbeispiel wenigstens einer allgemein überzeugenden Dramenfigur uns diese seine sittliche Haltung glauben machen könnte: wer ist dieser Carl Sternheim? Auf dem Punkte, wo sich die äußerste Entfremdung vom Jüdischen und die äußerste Entfremdung vom Deutschen schneiden, die Gestalt eines Deutschjuden ohne Vergangenheit und Zukunft, ein Stück Dämon: nichts als Gegenwart aber so verewigt — ein typisches Individuum, das sich nur einmal ganz erkennen müßte um zu erstarren — oder umzukehren. Niemand heut weiß besser zu gestalten wie ein Mensch gesellschaftlich steigt, Erfolg hat,

sich durchsetzt, und eben damit menschlich sinkt, verarmt, sich selbst beraubt und entblößt ohne es zu merken (Krull, Maske, Russek) — jener berühmte Schlußakkord des Oktavio Piccolomini zu einer reichen Sonate aufgelöst und aufgebaut. Und eine dieser Gestalten ist Carl Sternheim selbst geworden; wahnbenommen, selbstzerstörisch und ohne Echo musiziert er sein eigenes Schicksal, das er für den Weg der Größe hält, weil er schließlich in entleerter Welt mit sich allein bleibt, um einzig zu sein, und nur sich noch sieht — unwissend darüber, daß der große Künstler nur daran erkannt wird, daß er im morgentlichen Schöpfungslichte die Welt liebend durchleuchtet und bevölkert, um nicht allein zu sein. Und wenn Carl Sternheim in einer gelegentlich gedruckten Äußerung mit dem Satze schließt: „Denn ich liebe die Einsamkeit", so weiß man, was es damit auf sich hat . . . man hört die Angst unter dem stolzen Wort und hofft fast den Augenblick nahe, wo er diese Einsamkeit nicht mehr aushaltend die Augen aufmacht, erwachend wie aus einem erstarrenden Traume, und erkennt, daß man, um in der Welt, als Künstler, nicht einsam zu sein, nur zu sehen, nur mit diesen Augen wirklich um sich zu sehen braucht, um zu erkennen, daß die Welt nicht die Zivilisation ist, das Jahr 1922 nicht die Dauer des Lebens vertritt, und der Mensch heute wie je großer poetischer Gegenstand heißt, wenn nämlich, Welt, Leben und Mensch wahrhaftig anschauend, ein Dichter seine Sendung wie von Uranfängen her wieder begreift: die Zeit, das Wesen hinter der Zeit und den geistgesandten Messias gestaltend wieder und wieder zu erkennen, das ist: darzustellen.

MAX BROD

von

Manfred Georg

Die Werke Max Brods stehen wie Meilensteine an seinem Lebensweg. Mehr noch, sie sind der Weg selbst. Es ist, als sei Sein und Schöpfung so unwandelbar in diesem Menschen unserer Zeit ineinander versponnen, daß sie wie Donner und Blitz nach außen sichtbar werden. Die Atempausen seines Schaffens scheinen von verschwindend geringer Dauer. Von Schaffenslust und Schaffensvisionen bedrängt, wirkt er sein Erfahren in Formung aus und kürzt die Distanz für die Objektivierung um das möglichste. Daher liegt nun nach einer immerhin beträchtlichen Jahresreihe die riesige Leistung dieses intensiven Schöpfers aufgeblättert vor dem Auge, wie ein einziges großes Bekenntnisbuch. Mit all dem heißen und kurzen Atem zugleich, der aus solcher Nähe einer aufgewühlten Welt schlägt.

Vom Indifferentismus des „Nornepygge" zum erwachenden Optimismus des „Arnold Beer", über die große Kehre des „Tycho Brahe" zur Einkehr der Streitschrift über „Heidentum, Christentum, Judentum" wird der Leser in erschütternden Kurven herumgerissen. Aus klarem Taumel in taumelnde Klarheit, durch Büsche voll Jasmin und Frauenruch, die schrägen Grate des Geistes steil hinauf und über ihre Pfade auf die Höhe des Judenglaubens, auf den irdischen, vom Jenseitsglanz umstrahlten Berggipfel des Diesseitswunders geht der Weg. Das Ziel scheint heute für Brod erreicht. Der Kreis dürfte ausgeschritten, das Fundament gelegt, zu Ende das „Ausstreichen und Weitergehn" sein. Max Brod steht dort im Bereich seines Könnens, wo der Ausbau den Aufbau bedeutet, wo, für ihn wenigstens, die Mauer um die Welt erreicht ist und nur das Hinauf ihm und uns die Aussicht in das Geheimnis sichert, das Hindurch aber den zerschmetterten Schädel bedeutet. Weiter konnte (und durfte in einem höheren Sinne) der Dichter nicht gelangen. Das ist seine Tragik, die Tragik

seiner Zeit, die Tragik eines jeden gelebten Lebens von heute, das nicht im großen Ennui endet. Jenem Ennui, das den Hauch eines untergegangenen Jahrhunderts ausströmt und von dem noch immer riesige Blöcke der Verwesung im Fluß unserer Tage treiben.

Doch so vielfältig das begnadete Werk des Dichters ist — nicht als belangloses Beiwort steht das auszeichnende Wort hier, sondern, wie später ersehen werden mag, aus gewichtigem Grunde —, es ist in seiner motorischen Kraft, in seinem letzten Ursprung auf einen einfachen Nenner zu bringen. Wenn man sich nämlich, um ein anweisendes Wort Brods zu variieren, in dem Mittelpunkt seiner Arbeit angelangt fühlt, von dem aus man das Ganze wie mit einem Lidschlag zu umfassen vermag und alle Arten des einen Grundwerdens gleichzeitig vor sich sieht, dann erblickt man den Kampf des Juden um Gott und Gegenwart, einen Kampf vom ersten bis zum letzten Federstrich.

Es ist nicht immer ein glücklicher Kampf gewesen. Aber Brods Mißerfolge bedingten seine menschlichen Erfolge. Er wurde weiter in sein Schicksal hineingetrieben, je hitziger und unmittelbarer er sich mit ihm auseinandersetzte. Jede Etappe, die er zurücklegte, wurde aber dadurch gleichzeitig mit der Entfernung immer unwesentlicher für ihn und — für uns. Historische Überblicke und Systematik gehören in eine glücklichere, abgeschlossenere Zeit. Die Fülle aller Vertatsächlichungen hat einstweilen jeden Begriff gesprengt. Es ist eine ungeheure Sehnsucht in der Welt. Nicht nach einer Erfüllung, sondern nach einem Beginn. Wenn wir werten, werten wir am Maßstab der Tauglichkeit hierzu. Feinde sind heute nicht nur die Routiniers der Berufe und Schicksale, sondern auch die Abgeklärten. Denn die sich so nennen, zahlen uns den Glauben mit falscher Münze, deren Prägung längst ungiltig ward. Die Atmosphäre der alten Welt (die neue blieb im Innersten noch unberührtes Geheimnis, sowohl die transozeanische wie die transuralische) ist zersetzt von umformenden Gasen. Das Atmen ist schwer geworden, kompliziertes Systemgeflüster er-

reicht nicht unser vom Stundenlärm geschwächtes Ohr. Ganz fern, ganz undeutlich, leise nur vernimmt es, wie hinter den Wolken des verhangenen Tages die Sonne einer neuen Metaphysik herauf- und herandonnert.

Nichts in den Händen, die so vieles schon faßten und ließen, verstehen wir Walder Nornepygge, und hören ihn doch nicht mehr. Ihn, der da von sich sagt: „Ich weiß, was ich bin. Ein Kind unserer Tage, Zeitgenosse der Eisenbahnen und großen Kolonialreiche, krank von den einströmenden Schätzen des Weltverkehrs, krank von allzuviel Empfängnis, von allzu vielen Möglichkeiten, unabgeschlossen, ein Opfer des geistigen Freihandels, durchfurcht von allen Dampferlinien und Telegraphendrähten der Welt.“ Dies plastische Bild vom erliegenden Menschen, den das Sein von allen Seiten durchdringt und in Atome zerlöst, kennzeichnet den ganzen expressionistischen Beginn Brods aufs deutlichste. Heute leisten ihm Dante und Kierkegaard Eideshilfe beim Schwur auf seine jüdische Lebensidee. Was dazwischen liegt, ist Werkzeug zu deren Aufrichtung. Darum kümmert es uns heute nicht, ob wir Brod unter den Pionieren des Welt-Morgen eine Stellung anweisen würden, in jener Schar, die mit der wachsenden Größe ihrer Aufgabe täglich kleiner wird. Es ist die Schar jener zwischenvölkischen Führer, in die nach dem ehernen Gesetz des überstaatlichen Werdens durch das staatliche Sein noch kein Jude der Diaspora legitim gelangen konnte. Für das Erkennen des jüdischen Weges Max Brods sind jedoch „Nornepygge“ und die folgenden Frühwerke von äußerster Wichtigkeit. Ist es doch der Weg eines mannhaften, starken, ehrlichen Geistes, den dieser Dichter für viele seines Volkes vorangeschritten ist, seines Volkes, dessen Schicksal das geheimnisvollste aller Völker ist. Das nun, da sich der europäische Ursprungsgeist erfüllt hat, ins palästinensische Ackerland zurückkehrt und aufs neue das Fort des Geistes zwischen Aufgang und Niedergang bezieht. Die höhere Ebene des Kreislaufs ist erreicht. Das wandernde Volk und sein Dichter aber trafen nicht zufällig an gleicher Stelle zusammen.

Sie sind beide auf der Flucht der Besinnung, auf der Flucht vor Europa. Grundfrage für das Verhalten des Dichters: ist sein Weg eine Entscheidung oder ein Ausweichen. Zwar ist er nie der Mann gewesen, der sich gedrückt hat. Tag um Tag schlug er sich mit dem erbarmungslosen Schicksal, das ihn von Kreuzweg zu Kreuzweg führte. Voll „Stürmen und Nachdenken", so wie einmal Tycho Brahe im höchsten Ausbruch der Gefühlserkenntnis vom Segen seiner so oft innerlich verfluchten Klugheit den Inhalt seines Lebens bezeichnet, war dies Werkleben. Ein Nicht-verzichten-wollen auf eines von beiden, um schließlich mit doppelter Last doch vor Gottes Thron gelangen zu können. Und einem solchen Menschen konnte an einer bestimmten Stelle seiner Bahn ein alliebender Gott gar nicht anders als nicht allmächtig erscheinen. In dieser Situation fand Brod die Idee vom „hilfsbedürftigen Gott". Brahes Sieg über sich selbst, da er vor dem Kaiser für, statt gegen Kepler spricht, ist der geläuterte Hilfsdienst eines autonom gewordenen Menschen gegenüber Gott. Doch lange hielt sich Brod nicht auf diesem Felsvorsprung am Berg der Erkenntnis. In „Eine Königin Esther", dem bisher giltigsten, für mich auch durch die letzten großen Konfessionen noch nicht überzeugend überholten Werk des Dichters, ist diese Idee durch den dem „edlen Unglück" gegenüber hilflosen Menschen widerrufen.

Hier ragt auch wie ein Turm jenes Wort, das wie kein zweites die in ihrer knappen Prägnanz gefühlskonzentrierteste Unterschrift unter das grauenhaft verworrene Bild der Zeit ist: „Es ist unmöglich Mensch zu sein. Dennoch bleibt uns nichts anderes übrig." Nur ein schon längst Gestorbener könnte die Wahrheit und die Tragik dieses Spruches nicht fühlen. Nur wer noch in jenen Läuften lebt, in denen auch der größte Zweifler im tiefsten Sinne doch nicht zweifelte, weil er allerletzten Endes mindestens an seine Überwindungsmöglichkeit des Zweifels glaubte, kurz wer noch vor unserer Zeit lebt, in jener von Thales und Hegel begrenzten Epoche, wird mit einem veralteten, in dieser Hinsicht sinnlosen Beispiel (etwa Goethe) ein

Bestreiten versuchen. Daß Brod es selbst versucht, indem er den Spruch, ohne ihn innerlich zu biegen oder zu verändern, später dem gesamten Glaubensinhalt des Judentums untermauert, ist als Notwehr tief begründet. Denn ein so Getriebener wie dieser hier, konnte dort nicht halt machen, ohne sein Leben zu beenden. In der ungeheuren Windstille des Pessimismus mußte diesem frischer Sinn entwehen. Es kam die Apologie des Judenglaubens, die herrliche Konstruktion vom Gottesgebot der Überwindung der „Unvereinbarkeit des Zusammengehörigen", die Lehre vom Wunder des verlorenen und wiedergefundenen Diesseits.

Damit versuchte Brod die erschaute Notwendigkeit der Synthese zwischen den Glaubenssätzen des Aktivismus und Passivismus für sich zu erreichen. Tief furchende, nicht zu schildernde Erlebnisse haben ihn nach seiner Aussage auf diesen Weg gebracht. Und wir sind gläubig überzeugt von dieser Begründung. Vorher hatte er für die Welterlösung gekämpft und sich hart mit der Selbsterlösung auseinandergesetzt. „Dann aber brach ich zusammen. Erlebnisse waren stärker als noch so eigensinniges Festhalten an liebgewordener Theorie . . . Die einseitige Betonung der menschlichen Souveränität (und damit in notwendigem Zusammenhang: der Eingriffspflicht, der Verantwortlichkeit) war erschüttert. Ohnmacht und Erharren der Gnade traten in den Lichtkreis." Es war ihm klar geworden, daß nicht der Wille allein entscheiden durfte, sondern daß dieser Wille aus einem reinen und nichts als reinen Menschen hervorbrechen müßte. In diese Zeit fallen seine scheinbar abrupten, essaiistischen und lyrischen Angriffe gegen die geräuschvollen Reklamereisenden in christlicher Nächstenliebe. Ein heißer Zorn, erfüllt vom heiligen Ernst im Bezirk des eigenen Ich Platz zu schaffen der Urbewegung der Güte, läßt ihn seinen Liederband „Das Buch der Liebe" mit den Strophen beginnen:

„Ihr plakatiert euer Güte-Plakat.
An allen Litfassäulen: Große Menschenliebe!
Verbrüderung! Umarmt euch! Sonnenstaat!

Wär' nur eure Unterschrift nicht so giftgrün, —
Gern glaubt ich euch! In euren Augenwinkeln
War eigensüchtig nicht das Lächeln und Verblühn!"

Aber beim wiederholten Durchlesen der Verse dieses Bandes nach geraumer Frist geht es einem eigentümlich. Sie erscheinen immer mehr zeitgebundener im Entwicklungsgang ihres Dichters. Sie erhalten fast ihr ganzes Licht aus dem Gegensatz, in den sie gestellt sind. Denkt man ihn fort, so sind sie nur matt von Farbe. Sie verblassen, feurig empfunden, als niedergeschriebenes Erlebnis mit der Entfernung von seinem Zeitpunkt. Weil sie, einst im Takt unseres eigenen Herzens verfaßt, heute mit diesem, der sich an der Schlaguhr der Zeit richtet und mißt, nicht mehr übereinstimmen.

Und in diesem scheinbaren Fehler liegt der Schlüssel zum Verständnis der überragenden Stellung Max Brods überhaupt. Er ist der riesengroße Schatten unserer eigenen Entwicklung, projiziert an dem Horizont unserer eigenen Jahre. In seinem Werk ist das Werden des Zeitgeistes in überpersönlichen Maßen aufgezeichnet. Er hat sie als einer der Ersten und Vorgedrungensten erlitten, erkannt und um sie mit der Kraft des „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn" gerungen. Und er empfing mit uns in Gnade das Werk seines Lebens.

Das bisherige Werk! Es führt ihn zu einem Judentum, zu dem als geistiger Heimat nicht nur Notbrücken der unbegreiflichen Zeit, wo aller Halt im umfassendsten Sinne schwankend ward, tragen, sondern das er auch theologisch-konstruktiv aufbaut. Mit biblischen, talmudischen und anderen Zitaten. Hier muß das persönliche Urteil zurückgestellt werden, weil es ihm an der Beherrschung des riesigen Stoffes mangelt. Sicher erscheint mir trotzdem die Ablehnung Brods durch die unphilosophischen, naiv-wissenschaftlichen Vertreter der religiösen Orthodoxie, die schließlich in diesen Bezirken immer geherrscht hat und herrschen wird. Es dürfte sich für die Anzweifler aller Art dasselbe Verhältnis von Brods Judentum zum realen Judentum wie das des Griechentums Nietzsches und des Christentums Kierkegaards zu ihren historischen Vor-

lagen ergeben. Doch ist dies im Grunde unwesentlich und nur die Frage wesentlich, ob die Neuformung der überirdischen Welt das irdische Sein produktiviert. Zu dem Verdienst der Erkenntnis von der Notwendigkeit der Synthese Kampf und Gnade, die ihn fast der gesamten deutschen literarischen Führerschaft überordnet (insbesondere, wenn man an den auf untergeordneterer Ebene stattfindenden Geistesbruderstreit der Antipoden Thomas und Heinrich Mann denkt), gelangt er durch die dichterisch und menschlich wundervolle, fruchtbare Entdeckung der philosophischen Auslegung der jüdischen Glaubensidee durch den Rabbi Elijahu Gutmacher. Die Drei-Substanz der in der Sinai-Offenbarung hergestellten Einheit der unendlichen Schöpfung: Jude, Thora (= Lehre) und Schechinah (= Gottesherrlichkeit) deutet dieser durch Wort und eigene Lebenserfüllung um in das Ich, den kategorischen Imperativ und die Liebe zu Gott, den Trieb zum Guten, das Gnadengeschenk. „Als die Juden aus Palästina verjagt wurden (ihrer Sünden wegen, sie hatten die heilige Dreisubstanz nicht rein erhalten), ging zwar die Thora ins Exil mit, folgte ihnen Schritt um Schritt — die Schechinah aber war entflohen. „So blieb das „Du sollst", das „Ich will und will es gern" ward zum Geschenk der Gottesgnade.

Dies etwas handgreifliche Beispiel, das neben der Unterscheidung vom „edlen und unedlen Unglück", dem scharfen und überzeugenden Kampf gegen die Erbsündenidee und die Trostlosigkeit des rigorosen christlichen Jenseitsglaubens etwas allzu bildfällig erscheinen mag, birgt doch einen wichtigen Anknüpfungspunkt zum Verständnis des jüdischen Autors Brod. Er ist der Dichter ohne Land, sentimental ausgedrückt: der Heimatlose. Es ist sein Schicksal wie das aller schaffenden Westjuden, daß sie nicht wie ihre glücklicheren europäischen Brüder auf einer Linie, die, wenn sie auch viele Umwege und Brechungen hat, im großen Sinn eine eindeutige ist, vor- und weiterdringen können zur Höhe ihres Seins. Womit diesen keineswegs die ewige Problematik abgesprochen werden soll; sie haben aber wenigstens eine eindeutige Frontstellung und

führen keinen Zweifrontenkampf. Wenn sie widerrufen, ist es ihnen ein organisches Umstellen. Wenn jene es aber tun, so fangen sie jedesmal von Grund auf, ganz von vorn an. Wenigstens die, auf die es ankommt.

Der Heimatlose, in der Vielfalt der europäischen nationalen Kulturen verirrte Jude hatte keinen eigenen Maßstab. Woran also sich selbst ohne Verzerrung des eigenen Inhalts werten, womit sich vergleichen, womit die Werte umspannen, wenn die Enge nicht ausgeschritten war? Woran die lichte Spitze des Lebens in den Wolken erkennen, wenn das dunkle dumpfe Fundament fremd und gefühlsunerforscht blieb? Die Verzweiflung des Internationalismus, soweit er jüdisch war, rührte bisher von der Unsicherheit des eigenen nationalen Fühlens her. An die großen Menschheitsziele kommt man nicht durch Umwege oder Überspringen heran. Im Nachwort Brods zu den „Jüdinnen", das er erst 1918, bei ihrer Einreihung in sein von ihm bestätigtes Werk schrieb, geht er auf den Vorwurf der Inkonsequenz ein, den man ihm gemacht hatte, als er auf „Nornepygge" das eng begrenzte Werk der „Jüdinnen" folgen ließ: „In „Schloß Nornepygge" hatte ich in der Person des Helden mich selbst aus der Welt geschafft, in der es eben für den Indifferenten keinen Platz gab, weder im Diesseits, noch im Jenseits. War der Selbstmord nur Romanschluß, dem ähnliche Romane mit ähnlichen Schlüssen folgen konnten? — Ich nahm mich ernster. Selbstmord war Selbstwiderlegung, Unmöglichkeit, in dieser Kristallisationsform weiterzuleben. Ich mußte von vorn anfangen, ganz neu. Im Einsturz, aus zerfallenden Prospekten größten Umfangs die bescheidenen Werte suchen, die etwa geblieben waren, still, kleine Bausteine aufzuschichten. Abseits gehn, in die Provinz . . . Rückblickend, glaube ich zu erkennen, daß ich zur Weite nicht an das gelangen konnte, als durch diese Enge."

Nichts kennzeichnet die Ehrlichkeit dieses Brodschen Wollens besser als diese späten Worte. Nichts aber begründet auch besser als diese im Gesamtwerk scheinbar belanglose Anmerkung, die begeisterte Stellung des Dichters zu der in ihren

Weltfolgen unabsehbaren, herrlichen Revolte des jüdischen Volkes gegen sein abendländisches Blutschicksal. Jener stumme Drang geistig und leiblich gepeinigter Massen nach der Erde der Ahnen, nach Acker und Scholle, nach freiem Atmen und dem Duft des frisch gepflügten Bodens, der zum Rückzug der Juden aus Europa führt, er mußte in Brod das hallendste Echo finden. Hier war zur Wendung des einzelnen die entsprechende Kurve der Gemeinschaft, hier schlugen die Haufen der Mit-Leidenden am Scheideweg ihrer Individualität die gleiche Straße ein. Und unter der Sonne Palästinas erglänzte schon die Schechinah über den Gräbern der Schomrim, jener ersten Wächter, die den Sinn der Wehr, den Sinn des Krieges gegen die Gewalt, mit ihren von arabischen Kugeln zerfetzten Leibern in der heroischen Einfachheit ihres Daseins bewiesen. Hier wurde auch für Brod ein neuer Begriff der Arbeit frei. Er umreißt ihn in der warmherzigen Schrift „Sozialismus im Zionismus". Sie ist ganz von jenem freudigen Ernst der Bereitwilligkeit durchtränkt, von dem seine gesamte Einstellung erfüllt ist. Sein Judentum der Tat und des Glaubens birgt für ihn den Zusammenklang der wilden Dissonanzen des stürmischen Weltorchesters.

So wenigstens scheint es vor allem nach der Lektüre dieses Trostbuches gegen das Heiden- und Christentum, das im Augenblick mit seiner feurigen Beredsamkeit und hingebenden Schlichtheit den Höhe- und Schlußpunkt des Brodschen Schaffens bedeutet, das eine schneidende Abrechnung ist mit der Kriegsschuld des Kirchenchristentums, den antipolitischen Gelegenheitsphilosophen sowie dem Gelegenheitspazifismus. Das nicht mehr und nicht weniger vielen sein wird als der Kern eines neuen Lebensgefühls, als die grüne Fahne der Hoffnung im Getümmel des Untergangs. Und das schließlich das Resultat eines langen und erlebten Lebens ist. Es ist daher früher und später zugleich entstanden, als das Manifest „Eine Königin Esther", jenem einzigartigen Ausdruck des bejahenden Pessimismus, der die im „Großen Wagnis" weicher gelöste Katastrophe, die nach der Abkehr von der Tycho Brahe-Epoche

über den Dichter hereingebrochen war, zu den schärfsten Formulierungen zuspitzt. In beiden Werken und ihren Ausklängen kann man die Vorarbeiten zum Durchbruch in die Gnadenhalle des Brodschen Judenglaubens erkennen. Sie liegen überdeutlich zutage. Auf der kurzen, nahesten Brücke eines Erlebnisses baute er sie breit und mächtig dahin aus. Mit der neuen Herzensbotschaft vom voll eroberten Judentum, in dessen überzeitlicher Irdischkeit Menschen und Schicksale als Einheit verschmelzen, steht der Dichter heute als der positivste geistige Führer vor seinem Volke da. Mit der Freiheit des Willens im Reich alles abstellbaren Übels und mit der von der Gnade geschenkten Schaffensfreiheit („Gnade ist: dem Trieb in Freiheit gehorchen dürfen — so angelegt sein, daß man in voller Übereinstimmung mit dem Guten sich selbst nachgeben kann.") ist für ihn in edelster jüdischer Art das Problem der „Unvereinbarkeit des Zusammengehörigen" gelöst.

Es steht uns nicht an, in diesem Fall über das Vorhandene hinaus von der Zukunft zu sprechen. Ruth und Esther, die Heldinnen der künstlerischen Bestätigungsversuche der Brodschen Philosophie, die Trägerinnen des wiedergefundenen Glaubens an die Möglichkeit des Seins, sind Frauen. (Die Figur des Präsidenten Barka in den „Fälschern" ist, um sie irgendwie heranzuziehen, meinem Empfinden nach zu unausgeführt.) Diese Tatsache soll nicht umtiftelt, sondern nur festgestellt werden. Sie wird ihr Licht und ihre Bedeutung vom Kommenden erhalten. Zwei Wege stehen Max Brod offen: der jüdische oder der europäische. Der Aufbau des Glaubens oder der neue Zweifel. Das bedeutet für sein Schaffen den Ausbau und Beweis seines Glaubens, also ein Wirken in die Breite und Höhe, oder den Fall in die Leere des Abgrundes neuer Wirren, also ein Wirken in Weite und Verworrenheit. Denn Europa ist ein Kontinent ohne Formen geworden in Erfüllung seines Gesetzes. Im Ablauf einer ungeheuren Entwicklung ahnen wir blind die Nähe eines Neuen, nicht seine Maße, noch sein Ausmaß. Sicher nur ist eines: daß die giltige Kunst —

also nicht die zum täglichen Anregungsgebrauch konfektionierte und auch nicht die reproduktive, sondern nur die produktive —, die notwendigerweise in der allgemeinen Auflösung zuerst zerbarst, die allerletzte Form des Kommenden sein wird. Unter den drei Stadien des Werdens: Atmosphäre, Geschehen und Formung, hat sie nur im letzten die Souveränität, die ihr zwar nicht über ihre Relativität, wohl aber über die Nutzlosigkeit hinweghilft. Europa steht vor mythischen Zeiten, Zeiten, zu denen das Judentum in der gegenwärtigen Epoche seines Schicksals als Nation kein Verhältnis hat. Brod hat sich ihm in seinem letzten Werk mit der letzten Faser seines Intellekts verdingt. Es ist möglich, daß das Schwerste, Letzte seines Lebens noch für ihn erst kommt. Heute steht er, ein Führer in der Sonne des aufgehenden jüdischen Tages.

Und nun mag es am Ende vielen mit Recht scheinen, daß von der rein künstlerischen Bedeutung des Dichters zu wenig gesprochen worden ist. Wer aber seine Werke gelesen hat*), wird selbst gemerkt haben, wie ungleich wichtiger ihrem Verfasser es war, in ihnen seinem Ringen Ausdruck zu geben als sie in bewundernswerten Dispositionen zu komponieren. Daher kommt es, daß in manchen Gedichten und Romanen, besonders in den späten, sich der rein ästhetische Genießer mitunter an jener Härte oder dieser rasch hingeworfenen Zeile stößt. Brod ward vom Erleben so eng bedrängt, daß sich sein Werk zum

*) Die Arbeiten Brods, von denen oben nur die für den Darstellungszweck wesentlichen angeführt werden, sind, bis auf einige wenige, im Verlag Kurt Wolff in Leipzig erschienen. Notwendig zum Verständnis Brods sind ausser den erwähnten der Novellenband „Einsame Menschen" mit der wundervoll verhaltenen Geschichte „Ein tschechisches Dienstmädchen", dann neben den „Jüdinnen" der Roman des anhebenden Optimismus Brods zweiter Epoche „Arnold Beer". Ferner „Tycho Brahes Weg zu Gott", „Das grosse Wagnis", sämtliche Dramen, die philosophischen Arbeiten und das lyrisch-erotische Werk („Höhe des Gefühls", „Weiberwirtschaft", Gedichte usw.) Als schönes Dokument kameradschaftlichen Menschentums sei auch noch auf das Buch „Adolf Schreiber, ein Musikerschicksal" (im Welt-Verlag) hingewiesen

Teil wie ein ungeheurer Lavaschwall aus seiner Brust ergoß. Aber sein Ohr lag immer dicht am Herzschlag seiner Geschöpfe. Sie leben in ihrer Erschaffung unser Leben. Brod schuf sie Spiegeln gleich, uns darin zu erkennen. So ward er Helfer. Seine Helden und Heldinnen sind unsere Zeitgenossen wie er. „Zeitgenosse, das ist nicht viel", meinte kürzlich bei einer deutschen Philosophentagung ein kantianischer Professor und wollte mit diesem hochmütigen Wort dem Grafen Keyserling Abbruch tun. So journalistisch aber soll das Wort hier nicht stehen. Unsere Zeit ist das von uns geschaffene Leben. Sagen wir also: Max Brod ist unser Lebensgenosse, sein Werk die Projektion unseres Lebens. Und das ist viel. Es ist das vorläufige Höchstmaß einer menschlichen Leistung von heute.

DAS NEUE DICHTERTUM DES JUDEN

von

Alfred Wolfenstein

Die Zeit der Übergänge verstärkt nun ihr Gewimmel auf allen Brücken. Tausend Dinge, Erfindungen, Entdeckungen, Unternehmungen und neue Meinungen kommen täglich auf und bleiben liegen, alle beachtet und unverarbeitet. Vergeblich ist das sonderbare Bemühen, in diesen alle Ströme kreuzenden Mengen der Aufwühlung nach einer Einheit zu suchen. Die Reisenden nach Rußland — mußten es auch in der Schwebe lassen.

Inmitten des hin und her stoßenden Gedränges ist der Jude am glücklichsten und am unglücklichsten daran. Das alte Ufer gehörte ihm nicht, selbst die Brücke noch nicht. Aber die Bewegung darüber hin ist sein Schicksal. Und das Kommende winkt ihm nun so gut wie den andern, er wird es sich erkämpfen. Die Zukunft wird von dem allzu festen Halt am Vaterlande, das der Bürger nach der ersessenen Zeit, nicht nach den Maßen der Ewigkeit sich zurechnete, schneller forttreiben. Die Starre der Geschichte lockert sich, alles wird von allen neu verdient werden müssen. Und bleibt es die Sendung des Juden, den Boden unter den Füßen nie so sicher wie die anderen zu besitzen: d i e S c h i c k s a l e w e r d e n e i n a n d e r ä h n l i c h e r w e r d e n.

Es ist wahr: in der Gegenwart trägt keiner die Zeichen des Übergangs so sichtbar wie der Jude. Krieg und Revolution, die geschwisterliche Katastrophe, hat all seine Problematik aufgewühlt. Vielleicht begann die Diaspora, wie nach der Zerstörung Jerusalems und nach dem Fall des Ghettos, von neuem jetzt. Sie ist freilich diesmal eine allgemeiner-menschliche, eine verbundenere Zerstreuung. Doch ich glaube, der Jude ist zu ihr (die nicht besser und nicht einmal leidvoller sein muß als die Verwurzelung) für immer berufen.

Der Jude ist männlich im Geist. Seine alte Religion hatte, zum Unterschied wohl von allen anderen, nie eine weibliche

Gottheit. Weiblich ist die Seßhaftigkeit: Er ist männlich ruhelos, vom Geiste aus (der Nomade ganz im Gegenteil vom Körper aus). Vornehme Unruhe könnte man, ohne Überhebung, sein eigentliches Wesen nennen. Daran ändern die Entarteten nichts. Auch die falschen Prediger des Aristokratismus werden es nicht widerlegen, wenn sie, gleich Blüher, in Sorge über die eigene Vornehmheit, den Juden minderrassig nennen; nach der Bibel auch die Gestalt Jesu selbst ins Neudeutsche übertragen; und ihn, damit er bestimmt kein Jude sei, zum Übermenschen machen. Der von diesen Zeitgenossen geborene Jesus: was kann er freilich anderes sein als der Sohn von Ariern? Aber die Wahrheit war vor ihnen da —.

Die spirituelle Sendung der Unruhe wird auch unter den Juden meistens nicht erkannt oder nicht anerkannt. Vom schwächlichsten Assimilanten bis zum mutigsten Zionisten wünschen sie sich: Boden.

Ich spreche hier von diesem schwebenden Wesen des Juden und seinem neuen Dichtertum.

I

Der Dichter ist der unter die Völker Verstreute; aus tieferem Grunde kommend und in höherem Sinne ortlos; der Verbannte. Er ist, heute zumal, der ungewiß Wohnende unter Fremden, — denen er sich doch glühend zugehörig fühlt. Sie übertragen sein Werk in ihr Leben, in ihren Glauben. Aber ihn selbst und seinesgleichen sehen sie mit anderen Augen an und täglich wird die Mauer seines Zion neu zerstört. Besitz von seinem Lande ergreift der Bürger, eine dem Dichter ferne Einrichtung: der fremde Staat. Ihm selbst aber, von dessen Seele die Dichtung ausgeht, begegnen sie in Wirklichkeit mit Feindschaft und Furcht, wie einem Besessenen. Sie sträuben sich, die wohlvertrauten Schöpfungen, deren Wesen sie überall in ihre Kultur eingefügt finden, Personen von so dunkler Haltung wie den Dichtern zuzuschreiben. Sind sie tot und ruhig überblickbar, so errichtet man ein heiliges Grab und pilgert,

als liege ein Bürger darin. Auf des Dichters lebende Rasse überträgt sich die Verehrung nicht. Ihre Schöpfung wird angenommen, ihr Dasein unterdrückt und abgewiesen; wie der Großinquisitor bei Dostojewski, der Verwalter des Werkes Jesu, ihn selbst erschrocken und tyrannisch fortstößt.

Aehnlich ergeht es dem Juden. Doch der Dichter empfindet den Unterschied zwischen der Wirkung seines Werkes und seines Lebens als ein wesenhaft mit der Kunst verbundenes Geschick trotz allem. Wie aber soll der Jude, wenn er nicht Dichter ist, ganz allgemein ein so dichterisches Schicksal ertragen? Wie soll jeder einzelne dieser Spannung gewachsen sein? Denn es bedeutet eine Selbstlosigkeit von unmenschlicher Art, nur auf den abstrakten Wert der Leistung gestellt zu sein. So schafft er sich nicht, wie jeder Tätige sonst, mit dem Werk auch die lebendige Atmosphäre. Statt daß sein Erfolg zugleich seine Ehrung wird, seine Magie verkörperte Macht, seine Hilfe Liebe zu ihm, der Anklang seines Schaffens sein Vaterland wird: bleibt seine Person übersehen, als verhexe ihn Hoffmanns Klein Zaches. Er ist kein König, dessen Purpur mit dem Glanz seines Landes wächst. Seine Wirksamkeit wird ihm fortgekauft wie dem Maler das Bild.

Das nimmt ihm die unmittelbare Allgemeinheit der Wirkung. Ein Volkswesen kann sich entweder so ausdrücken, daß wenige Hohe es ganz erfüllen und die übrigen sich von ihnen führen lassen. Oder so, daß alle in ihrer Gesamtheit es darstellen und sich nur in der Ausführung vertreten lassen. Der Jude aber, jeder einzelne, muß das Ganze an sich sein und ausführen, jeder ist auf das äußerste gespannt.

Man glaube nicht, daß ich hierin einen Vorzug sehe: Es ist eine Not und eine Sendung. (In Selbstüberhebung verfallen jetzt manche Juden, und unterscheiden sich nicht von anderen Chauvinisten, die auf eine Knechtschaft oder Niederlage zurückblicken.) Alle großen Gruppen innerhalb der Menschheit haben Anspruch auf Unvergleichbarkeit; wie geniale Kunstwerke. Ob es sich freilich um eine g r o ß e Menschenart handelt, erkennen wir, wie bei einem Drama Shakespeares,

so wenig an den geringeren wie selbst nicht an den hervorragendsten Figuren: Die Geschlossenheit, die innen durchgeführte Bezogenheit alles Einzelnen auf eine Bedeutung, das ist maßgebend.

Ist der Jude aber ein Dichter, so sieht er sein Schicksal doppelt erfüllt — das wird ihn begeisternd bestätigen — oder verwirrend aufheben —

Denn aus jener Vergleichbarkeit des jüdischen mit dem dichterischen Schicksal ist nicht etwa zu folgern, als stelle der Jude geradezu d e n Dichter dar. Vielmehr: dies gefährdet ihn. Durch die Nähe seiner Wirklichkeit zu seinem Dichtertum kann beides unsicher werden, sich kreuzen, ineinander übergehen. Dann greift das eine zu den Mitteln der anderen, notwendige Grenzen fallen, und nicht zugunsten der Unendlichkeit —

Dies Problem wird hier in manchem Zusammenhange erscheinen.

*

Rings stößt noch ein Mal die dunkle Problematik des alten Menschen und die wagende Kraft des erwachenden besonders sichtbar in Tat und Kunst des Juden zusammen. Er ist ein beispielhaftes Kampffeld, eine Kampfwelt, darin jetzt die Schritte der Vergangenheit und der Zukunft in raschen, langen, durch die Horizonte reichenden Fronten aufeinanderprallen. Doch er wünscht auch besonders rasch die Lösung, die diesmal (ihm wie allen) nicht aus der Gnade von Menschen kommen soll, sondern von Gott, über jedem Ghetto, und im Leben, das ringsum kreist.

Aber voller blühte er zunächst in einer neuen Kunst auf als in neuer Gottesgläubigkeit. Die Kunst ist Menschengläubigkeit und ist bildliches Leben, sie ersetzt Himmel und Erde nicht. In ihrer seltsamen Höhe regte sich die ungeduldige Unvollkommenheit des Befreiten, nur scheinbar Erlösten. Er hatte ein Jahrhundert lang das volle Leben zu sehr zu suchen. Die Welt, die unentdeckt und ahnungsreich gewesen war, als

er vor diesen Jahrtausenden zerstört, zerstreut und eingeschlossen wurde, empfing ihn nun als eine selbstsichere Kugel, voll Stolz auf ihre Größe. Diese Wirklichkeit, ihm sehr entfremdet, da er sie kaum hatte mitschaffen können, verharrte vor ihm noch in schicksalsvoller Entfernung. Da wendet er sich an eine andere Welt, die seinem neuen Willen eher zugänglich ist, die Kunst (— doch er sollte nicht glauben, sie hänge eher vom Willen ab —). In dieser Lösung ist noch Flucht, und die Kunst könnte sich ihm am Ende wieder nur als Ghetto ineinandertürmen, dies Mal aus eigenen Mauern errichtet. Labyrinthischer Gegensatz zur Dichtung des Deutschen, der sich vor dem wirklichen Untergang rettet, indem er die Leiden Werthers zum Werk formt: Der Jude läßt noch seine Kunstform den Leiden offen.

Sein Schaffen also, das den Beschauer mit soviel Klarheit ansieht, enthält nach dem Grunde zu ein schmerzliches Chaos. Darin wirbeln noch Kunst und unzufriedene Lebendigkeit, ästhetisches und ethisches Gesetz, formale Abstraktion und Realisierung bis zum Politischen grenzenlos durcheinander. Dennoch hat sein neuer Schöpfungstag begonnen, und eine Gefahr ist schon überwunden: daß in seinem Werk sein dahinterstehendes Schicksal sich vordränge. Seine Kunst übt ihre eigene Rührung, und ich glaube, daß eine Wandlung sich hier zunächst ankündigt.

Jetzt ist der unvollkommenste Augenblick eines allgemeinen Übergangs — und wir sehen hin auf den des Juden, mit bekennendem und wahrhaft sichtendem Auge — hin auf die gedrängten, vermischten und atmend sich hinausringenden Übergänge seiner Lebendigkeit in sein Schaffen.

*

Zwei ganz verschiedene Mittel lebendiger Wirkung sind in die Hände des Künstlers und des Führers gelegt. Der übermenschliche Wunsch des Juden ist in unserer und voriger Zeit leicht darauf gerichtet, beides miteinander zu vereinen.

Aber es gelang kaum irgendwo. (Disraeli kreuzte seine jüdischen dramatischen Träume mit seinen englischen politischen Erfolgen). Der Jude vermochte nicht mit seelischer und körperlicher Selbstverständlichkeit die Führergestalt anzunehmen: sein Führertum nahm die Gestalt des Künstlers an. Das verstrickte ihn seltsam. Kunst ist die höchste Art der Verführung.

Dieser Vorgang ist nicht ursächlich aufzulösen, als hätte irgendeine bürgerliche Abweisung, eine Hemmung seiner natürlichen Lebendigkeit ihn zur Magie der Kunst hingezwungen. Welche Schöpferkraft will man in Ursache und Wirkung zerlegen, und wann wiche sie irgendeiner Haltung der Menschen! Doch das Verführerische, sonst die freiste, leichteste, unbefangenste Regung, kämpft in seiner Kunst oft mit einem ernsthaften Widerstand, mit einem einfach lebenssüchtigen kunstlosen Ton. Sein Gewissen scheint zu wach, er vergißt die Wirklichkeit nicht, da er sie noch zu wenig besitzt: Auf diese Weise verbindet sich schwerer mit dem Zauber der Form das sittliche Verlangen: und die Sprache der Verführung neigt dazu, die machtvollere Rede des Führers zu beneiden.

Das ist die Unfreiheit eines Schaffenden, auf dessen Kräfte noch nicht jede Möglichkeit der Erde mit der notwendigen und selbstverständlichen Bereitschaft antwortet. Das menschliche Schöpfertum, zum Unterschied vom göttlichen, braucht eine solche unsichtbar in der Welt wartende Empfänglichkeit. Unsicher und schwärmerisch will er alle Begrenzungen, auch die des Lebens und der Kunst übersehen und überschreiten. Denn die andere Seite seiner Befangenheit und Unfreiheit ist: Freiheitsüberschwang. Nachdem die gesellschaftliche Wirklichkeit wie eine unnahbare Masse vor ihm gelegen hat, nachdem es ihm solange, von vornherein, unmöglich war, sich auf der Welt allein oder unter Menschen zu fühlen: Warf er sich dann auf der Suche nach irdischer und metaphysischer Unbefangenheit in grundloser Freude hinaus aus den Mauern. Da verlor sich die alte Einsamkeit scheinbar im Schwall der neuen Menschennähe. Vom Jubelgesang bis zum Freiheitsschrei, von der Musik bis zur Politik schien er

jetzt nur noch Töne der Gemeinsamkeit zu kennen. Ein Hochwasserstrom kommt ein Jahrhundert lang angeschossen mit schnellsten Gedanken von absoluter Gemeinschaft, von gesicherter Menschlichkeit, von sittlicher und sozialer Freiheit-an-sich. Er wünscht mit seiner über alle Ufer tretenden Flut neuen Geistes alles gleichmäßig zu bedecken. Der sich bisher so hart von der organisch aufsteigenden Menschheit unterscheiden mußte, will nun den Unterschied überhaupt aus der Welt schaffen und alles miteinander vereinen. Die Sehnsucht nach dem Restlosen, sein uraltes Motiv, erneut sich nach dem Wust der mittelalterlichen Bedingtheiten umso stärker.

Europa mußte wohl erschrecken, als plötzlich eine solche Stimme hörbar wurde. In ihr verriet sich, daß eine Menschenart, ungeachtet aller bedeutenden heimlichen Leistungen, keine volle Entwicklung, keine befriedigende Arbeit und Ruhe und in langen Geschlechtern keine Kindheit hinter sich hatte. Sie treten hinaus auf die Erde, die inzwischen ohne sie bis zur Südsee umfahren ist und sich mit tausendfältigen Erfindungen und einer abgerundeten Wissenschaft um die Sonne dreht, die Erde der Kirche und der Feuerwaffe. Da steht ein Mensch im überwältigenden Gebirge von Taten und Werken der Anderen (das unten doch von vielen seiner eigenen Ströme durchflossen wird).

Er hat seine Fesseln getragen, bis die Zeit sie nicht mehr ertrug. Nun muß er sich das Geschenk der gesamten Zivilisation machen lassen.

Wie immer der Stolz des einzelnen zu solcher Lage sich verhalten mag: die tätige Heiterkeit wird sich zuerst davon verwirren lassen. Denn der Jude kann eine Befangenheit der Seele nicht leicht durch Unbefangenheit der Tat beschwichtigen und überwinden. Er besitzt das Abenteurertum nicht, das einfach mit einer vorliegenden Gegenwart anfängt: sondern immer bis an den Anfang aller Welt möchte er zurückgreifen. Die sinnliche Unbekümmertheit des Condottiere kann eine Vergangenheit durch die Gegenwart seines eigenen Zufassens und eine Niederlage sehr einfach durch einen Sieg auslöschen. Der

Jude dagegen läßt auch sein altes Schicksal nicht, es segnete ihn denn.

*

Er hat vielleicht die neue Tat (die er immer ganz oder garnicht will, die ihm immer alles enthalten muß, Erde und Himmel) noch nicht gefunden. Doch zwei reine Möglichkeiten in die Welt wirkender Erhebung stehen schon an der Stelle der Tat. Die eine ist das Kunstwerk. Die andere geschieht, wenn ein hilfsbegieriger Geist, dem sein Werk nicht genügt, sich der Wirklichkeit opfert. Hierfür ist Gustav Landauers Tod ein reines Beispiel. Der Jude, noch nicht vollkommen wieder ein Täter, ist jetzt, im schöpferischen Auftreten, ein Dichter oder ein Märtyrer: formt das Leben — oder stirbt es.

Der Tod des Märtyrers macht sein Leben erst ganz sichtbar. Sein Tod ist nichts anderes als sein Leben; dessen helle wirkende Offenbarung. Der Märtyrer ist ein leidender Führer: Ein großes Geheimnis aber schien zu bestimmen, daß der Jude als tätiger Führer — mythisches Versagen — nicht immer selbst das ersehnte Land gewinnen soll. Moses erblickt es und verkündet sein Kommen, aber er hörte auf seinen menschlichen Willen mehr als auf den göttlichen. Marx sieht seinen Staat vor Augen, aber er hat das Göttliche in der sozialen Lehre vergessen, sie wird eine andere Verwirklichung finden. Erst Josua leitet aus der Wüste, durch das Martyrium ins Paradies.

Der Jude, der innig am Leben hängt, gewinnt sich im Opfertode ein großes Volk. Als Gustav Landauer in jenem seltsamen Frühling zu München (den noch immer niemand kennt, der ihm nicht beiwohnte) in seiner lebendigen Gestalt unter die Menge trat: blieb er ihr fern. Und das war keineswegs die notwendige Ferne des Führers, der über die Seinen hinaus, doch aus ihnen hervor ragt. Noch weniger die Ferne eines über sie Erhabenen: Sondern die ungezwungene Ferne des Volkes selbst, in dessen Mitte ein Kind stand, — ein Meister der Utopie, doch nur ein Sehnsüchtiger der Verwirklichung.

Sein Versammlungsraum glich einem gespenstisch auf- und absteigenden Meer, darin das Volk bald hilflos unter seinen schwebenden Geist hinab sank, bald hoch überlegen an eigener Wirklichkeit die verlorene große Gestalt überwogte.

So gab es für diese wunderbare Erscheinung keinen Aufgang als den Untergang. Dorthin drängte ihn eine unbewußte oder bewußte Notwendigkeit. Erst die mächtige stumme Unsichtbarkeit des Todes hob die Unterschiede auf und er wurde lautlos der verständliche, selbstverständliche Führer, aus der Unschuld seines Todes. Die Mörder im Gefängnishof krönten seinen Sinn. Er starb als ein „Dichter im Lebendigen".

Es ist die spirituelle Sendung des Juden, deren Schritt über diesen letzten Rand führt.

*

Zwischen seinem Wirken und der Dichtung liegt die Zwischenstufe Aktivismus. Er enthält sehr viel jüdische Problematik. Wenn Gustav Landauer über die Sprache seines Werkes hinaus sich ans Leben wandte und litt: wird hier im Gegenteil auch noch die Tat erheblich ins Wort verlegt. Die dichterische Form freilich muß einer Bewegung, die „durch Worte Ereignisse machen" will, als ein überflüssiger Umweg erscheinen. Das Mittel des Aktivismus ist der unmittelbare Aufruf, die schriftliche und mündliche Handlung.

Zwar für seinen Kampf gegen die lebenswidrige abgeschlossene Kunst wie gegen das künstliche abgesonderte Leben wird ihm viel Dank geschuldet. Das kühle Feuer zumal seines Leiters Kurt Hiller vermehrte das Licht, die Wahrheit, das Temperament des guten Kampfes.

Aber der Aktivismus gründet sich auf Halbheiten. Hier zeigt sich, wie fragwürdig dem jüdischen Wesen das Verhältnis zwischen Form und Leben werden kann. Der Aktivismus liebt die Sprache nicht wesentlich: und ist doch ganz auf sie angewiesen. Er zwingt sie, auf die Zwecke des Lebens hinzu-

hören: will aber doch nicht nur mit der Zweckbedeutung, sondern auch mit der anderen Seite des Wortes, seinen Klang- und Kunsteigenschaften, wirken. Und er will wiederum das Leben zwingen, auf die Sprache hinzuhören, — ohne ihr Wesen zu lieben, wie der Dichter es liebt.

Diese Halbheiten liegen im Aktivismus, weil er doppelt sein will; und weil er die Sprache im Grunde aufhebt, indem er sie zur Aktion macht. Aber ob aus der Not je eine Tugend wird? Ist es nicht so, daß die Sprache (außer als Sporn unmittelbar vor der Tat) nur wirksam und fruchtbar werden kann: als sachliche inhaltbetonte Vermittlerin unterrichtender Ergebnisse — oder als Ausdruck des Künstlers? In jenem Falle ist sie Nebensache für den Zweck der Mitteilung; in diesem: untrennbare Form. Aber ein Aktivist, wie Hiller, gibt in seiner vollendeten Technik, die keine ergreifende Kunstform ist, durchdachte Ergebnisse, die nicht um ihrer selbst willen bestehen. Wen Dichtung erheben würde, den wird hier die reale Absichtlichkeit festnageln, und wer nach Inhalten der Politik sucht, dem wächst die formale Absicht zu üppig. Die charaktervolle Gestalt Hillers, des guten Kameraden von einst, der den einmal gedachten Weg abschreitet, ergreift mich stärker als die Sache; auf die es ihm mehr ankommt.

Der Aktivismus wird einer ganzen Politik, der das Wort nichts ist als Mittel zu ihrem Zweck, und einer ganzen Dichtung, deren Substanz es ist, wieder weichen müssen. In seinem Gefolge gehen heute auch Dichter, die ihrem Werke ein Ziel setzen: wie der aktivistische Aufruf ein dichterisches Paradiesbild zu seinem Inhalt macht. Dieses Ziel liegt in der Zukunft, seine Lehre ist eine strengere Art von Futurismus. Die Kunst aber besteht in ihrer Gegenwart. Sie bedeutet unmittelbare Erfüllung, sie ist bereits das (irreale) Paradies; dem man nicht wortwörtlich zumarschieren kann. Wem es überwiegend auf den richtigen Weg dorthin ankommt, was können dem Dichter und Verfehler von Zielen und ihre stürmisch schwebenden Irrtümer bedeuten, — die dennoch oft die menschlichste Erfüllung sind. Manche Ziel-Scheiben stehen

freilich so sichtbar da, daß nur die Banalität den Vogel abschießen kann. Und doch fehlt hier auch zur Banalität wieder die letzte Entschiedenheit. Denn damit könnte sie schon wieder in ihr volles Gegenteil umschlagen, in Unbändigkeit der Negierung, nihilistischen Bildersturm, Phantastik der Phantasielosigkeit: in den Dadaisten. An ihm ist das jüdische Wesen nicht sehr beteiligt.

*

Vom geschriebenen Wort und Aufruf unbefriedigt zu sein, das Leben selbst gestalten zu wollen: ist etwas Ganzes. Und ebenso die reine Beschränkung auf die gestaltete Sprache. Der Dichter ist freilich ein glücklicherer Märtyrer.

Auch er wird am Worte, an der Möglichkeit des Ausdrucks verzweifeln können. Die neue Dichtung kennt diese Unzufriedenheit mit dem Worte, als eine schmerzliche Wahrheit. Aber sie ist von anderer Art als die Unzufriedenheit des Aktivisten. Sie wird sich nicht zur Tathalbheit abdrängen lassen, sondern als Leid und Ahnung wieder nur Gedicht werden.

Dichtung ist Schöpfung des Menschen. Sie entsteht auch aus Einsamkeit, doch nicht aus Wüste. Das Einsiedlerische — muß in ihrem Wesen immer in sein Gegenteil umschlagen. Notwendig und untrennbar wirkt an ihrem dunklen Ursprung in der dichterischen Seele ein (absichtsloses) Wissen mit: daß Andere sie empfangen werden. Der vom Menschlichen Unabhängige wird kein Dichter sein, ein Diener Gottes oder des Ichs.

Der Dichter aber ist von der Welt der Zwecke wie von der jenseitigen so gleichweit entfernt, daß sein Schöpfertum selbst das Aussehen einer Gegengöttlichkeit annehmen kann. Es gibt keinen wesentlicheren Unterschied als den zwischen dem Genie des Künstlers und der Begnadung des Religionsstifters; es sei denn der zwischen dem Genie des Künstlers und der Größe eines Staatsmanns. Im schwebenden Zwischenreich der Musik glänzt der Künstler als ein seltsamer Engel, Bote seiner eigenen Sendung, beflügelt von sich. Ob er als Satan oder als Michael abgründig oder sonnenhaft wirke

wird, scheint nicht von seinem Gut oder Böse abzuhängen, sondern von seiner Kunst. Sie kann mit scheinbar höllischen Flammen erquicken.

Weil sie aber so sehr um des Menschen willen da ist, wird schon deutlich, wie nahe ihr jetzt das Wesen des Juden stehen muß. Die Beziehung auf das Menschliche beherrscht ihn wie wenige. Sie spannt und entspannt ihn, von der erhabensten Allgemeinheit seiner Menschenzuneigung bis zum engsten Zorn über irgendeinen Ausschluß. Das Ghetto bedeutete darum für ihn ein besonders teuflisches Geschick, doch es war auch kein Zufall inmitten verhaltenerer Völker.

Die andere Seite dieser Eigenschaft blickt unheimlicher: Er ist dem Menschlich-Dichterischen um so stärker verschrieben, je weiter er vom Göttlichgläubigen abkommt.

Denn wenn Dichtung menschliche Schöpfung ist, liegt hierin ebenso die Möglichkeit, sich Gott nahe zu fühlen, wie die Versuchung: sich an seiner Stelle zu glauben. Indem der Dichter seine menschlich gestaltete Welt freudig, unabhängig, anklagend über die wirkliche emporhebt, erfährt er doch in dieser Vergleichbarkeit mit der göttlichen Kraft demütig auch sein Geschöpftum. So könnte es sein —, die Frömmigkeit alter und mittelalterlicher Dichter, die Bescheidenheit des erhabenen Dante gewinnt ihre gefugte Musik in solchen übereinander steigenden Offenbarungen des eignen und des himmlischen Innern. Doch im letzten Jahrhundert, in der Zeit, die immer mehr bloße Zeit wurde, bis ihr nur noch übrig blieb, das zwanzigste als große Zeit einzuleiten: hier entfaltete sich nur noch die Einseitigkeit. Das immer besser sich bewaffnende Wissen rechnete energisch alle Kräfte sich selbst zu. Solche Entwicklung zum enzyklopädischen Menschen raubte auch dem Künstler die frommeren Kräfte. Selbstgöttlichkeit, auf deren anderer Seite Nichts steht, ist in Wahrheit auch auf der eigenen Seite Leere. Das Gesetz der kommunizierenden Röhren gilt auch für den Glauben.

Mit der schärfsten Epoche des Diesseits traf die Befreiung des Juden zusammen. Wie alle hat er dann scheinbar alles

aufgegeben; und zu vieles gefördert. Er ging begeistert mit der Romantik, die jüdische Frau verband sich ihren Führern. Doch bezeichnend ist: in seinen Gedichten erscheint die Seite der romantischen Verzweiflung, die trübere Seite der Ironie, deutlicher und wahrer als die intrigante Spiellust, das sich selbst genügende Künstlertum und die Gegenwartsflucht des Romantikers. Dies spricht wieder für zweierlei: für seine Treue zum Menschlichen, sein dem Ethos ergebenes Kämpfertum; — und für seinen Mangel an nahem, mythischem Gehalt. Er mußte weiter als auf das Mittelalter zurücksehen.

Der Mythos aber ist es, der auf begründete und erhebende Weise mit den Menschen verbindet: da er mit dem Göttlichen verbunden ist. Er bedeutet das unter den Menschen in sinnlicher Gestalt wandelnde Unsichtbare. Er führt die Kunst hinüber zum allgemeinen Stand der Seelen, und ist die Voraussetzung für ihre durchdringende (durchdrungene) Selbstverständlichkeit in der empfangenden Welt — und für ihre Heiterkeit. Die mythoslose Beziehung zum Menschen nimmt der Seele und der Kunst das leuchtende Blau des Himmels. Wo die Sinnlichkeit Gottes fehlt, kommt die Schwermut.

Sie durchzieht noch immer die Dichtung des Juden. Die Hymne der Menschennähe und Menschenliebe enthält unhörbar die Klage des Gottlosen —.

Die Schwermut aber ist das tiefste Uebel, nach dem unheimlichen, von Martin Buber vermittelten chassidischen Wort: Was der böse Geist im Sinn hat, wenn er die Lüste im Menschen weckt, ist nicht, ihn in die Sünde, sondern ihn durch die Sünde in die Schwermut fallen zu lassen.

II

Mögen die entgotteten Jahrhunderte schwer über unserem Sein liegen, und sei die Kunst immer ein besonders gefährdeter, jedem Angriff und Abfall ausgesetzter Bezirk —: Die mächtigere Wahrheit ist, daß sich dennoch aus ihr die Flüge über jeden Mangel und Einwand hinweg erheben. Man kann

freilich zur Kunst wie zur Liebe niemand zwingen; und das Kunstkastratentum der Zeitgenossen, auch der dazu gehörigen Kritiker, ist mit Recht ebenso bereit, auf die Kunst zu verzichten wie der Eunuch auf die Umarmung. Nur wer die Schwäche und Stärke der Kunst an sich (als menschlicher Aeußerung) mit der Liebe betrachtet, die ohne sie nicht leben kann: wird nun auch für die Problematik, von der ich bisher sprach, die richtige Anwendung finden.

Der Jude fühlt, wenn er zum Künstlertum berufen ist, darin zugleich etwas wie eine Heimat. Er zeigt sein Gesicht hier am unbefangensten, und so erkennt man mit seiner Kunst zugleich sehr gut ihn selbst.*) Unter den Künsten am besten in der Dichtung. Unter den Dichtungsarten in der lyrischen. Denn sie ist die durchsichtigste, das Schaffen der Nacktheit. Und ihre von innen formende Weise entspricht seiner Anlage, für deren Entfaltung sie ein Beispiel ist.

Die neue Dichtung wuchs in der Stadt auf. Das ist der Raum für diese Zeit. Die Architektonik unserer Einsamkeit und unserer Zusammengehörigkeit. Straßen und Maschinen der großen Stadt, ihr Lärm und ihre Verschlossenheit, ihre Zeitungen und ihre Mauern, ihre Dichtigkeit und ihre Ferne bilden die Ausdrucksmittel einer neuen Lebensselbstverständlichkeit aus. Doch der „mythische Bericht" von diesem alltäglichen Kampfe beruht allzusehr auf selbstgeschaffenen Sinnbildern der Existenz — ein Mythos von Götzen.

Die Seele des Dichters in dieser Zeit ist mit der steinernen Sinnlichkeit der Stadt durchbaut. Ernstlicher noch, als er in ihr wohnt, bewohnt ihn die harte und unruhige Sied-

*) Darauf kommt es mir hier besonders an. Sonst könnte mit Recht gefragt werden, warum ich diese Gedichte jüdischer Dichter von den anderen trenne; da innerhalb unserer Generation doch Verwandtschaften von ganz anderer und allgemeinerer Art herrschen. Ich will hier aber vom dichterischen Ausdruck des jüdischen Wesens sprechen. — Auch Gedichte von mir werden im Folgenden angeführt, als Mitbeispiele, im Zusammenhang dieser Arbeit, die als ein Bekenntnis entstanden ist.

lung. Unwirklicher, als die Natur — oder vergleichbar der willkürlich aus dem Menschen hervorschwärmenden Natur in unrealistischen Zeiten — treten jetzt ihre Dinge gleichsam als städtische Zustände der Seele ins Gedicht (wie Shelley von der Landschaft sagt, sie sei ein Seelenzustand). Das immer subjektivische Wesen der Lyrik steigert sich hier noch, — und schreitet, vom Gegensatz des mauernen Stoffs gereizt, erst recht zu den letzten Graden völliger Auflösung fort. Aus den Dichtern einer Epoche, die das Geheimnis nicht verehrt, spricht es nun wenigstens in der verwandelten Form einer grotesken, ironischen, zynischen Sehnsucht, gleich gebrochener Mystik. Unter ihren Fingern biegen sich verzerrt und gedemütigt die Erscheinungen der Stadt zu Figuren einer verzweifelt empfundenen Endlichkeit.

Die Lyrik, die an sich eine Kunst des Untergangs ihrer Gegenstände in der Form zu nennen ist, — und das wieder hereinbrechende Gefühl vom Weltuntergang, dieser Glaube jeder Jahrtausendwende: beides begegnet sich hier in einer gemeinsamen Lust, in der Aufhebung des Gegebenen. Auf den Bildern wanken die Formen der Dinge, die zu sicher stehenden Häuser dieser Zeit. Der Blick des Menschen zerspringt, ist wild und ohnmächtig. In den Gedichten spricht die gefährdete Seele noch unmittelbarer, oft dem Ekel überantwortet.

Zwar über die grausam schnarrenden Saiten städtischer Geschäftigkeit und Geschlechtlichkeit erhebt sich der Trost eigener Musik. „So seltsam bin ich, der die Nacht durchgeht, / Den schwarzen Hut auf meinem Dichterhaupt. / Die Straßen komme ich entlang geweht. / Mit weichem Glücke bin ich ganz belaubt . . . / O Violine, die in Cafés singt!" (Ernst Blaß) Doch auf die Gesichter, die in der Leere rings gespenstern, starrt ein zitterndes abwehrendes Gegengesicht. „Du, ich halte diese festen / Stuben und die dürren Straßen / Und die rote Häusersonne, / Die verruchte Unlust aller / Längst schon abgeblickten Bücher / Nicht mehr aus." (Alfred Lichtenstein) Gegen die hochaufgerichtete Steinfeindschaft

geht ein Gang, dessen hallende Ruhlosigkeit sich auch mit dem Klang des Gedichts nicht betäuben will. „Musik nicht will ich machen, sondern schreiten . . . / Unsre Wände sind so dünn wie Haut, Daß ein jeder teilnimmt, wenn ich weine. / Flüstern dringt hinüber wie Gegröhle: / Und wie stumm in abgeschlossner Höhle / Unberührt und ungeschaut / Steht doch jeder fern und fühlt: alleine." (Alfred Wolfenstein) Es ist leicht zu erkennen, wie die vielfältige Auflehnung in diesen Gedichten sich zugleich gegen das eigene Ich wendet. Aus diesem Klang des Bekenntnisses und dem Tanz des Selbstgefühls entsteht leicht eine Lyrik von ungleicher Kontrapungierung. Das Gegenständliche ist hier im Bau der Formbeziehungen zu wenig verwendet; nicht etwa zu sehr ausgelöst, sondern ausgelassen. Dann erweist sich als die menschliche wie formale Gefahr des lyrischen Ichs Eitelkeit und Einsamkeit. Die allzusehr isolierten Nerven werden gleichsam zu Saiten für sich, auf denen, als auf einem seltsamen Instrument, der Dichter spielt. Dann ergeben sich zu kleine, enge Melodien, die ans Ohr der Anderen so wenig rühren können wie einsame Liebe an ein Herz. Es mußte daraus eine Geistartistik entstehen, die doch nicht die letzte Wahrheit mancher dieser Dichter ist.

In der Wellenbewegung der städtischen Lyrik erhebt sich indessen wechselnd mit dem Zweifel die Freude an der Stadt. Dynamik, Raschheit und Glanz des vom Willen durchrollten Ortes blenden. Freilich noch seine unterirdischen Ströme sind helle Ströme, die das Herz umgehen und nicht an den Wurzeln des Seins sondern des Bewußtseins rauschen. Willentliche Dämonie trägt hier schwerer als sonst unterscheidbar mit der Wahrheit die Lüge mit. Und die Bogenlampen der städtischen Dunkelheit flammen wie aus dem Grunde des Bösen — . Aber wir haben auch gefühlt: Weil die Stadt so wach ist, ist sie bereit. Die scheinbar selbstgewisse, täglich im tobenden Lauf der Straßen, im verrenkten Tanz der Menschen um sich selbst, auf tausend Irrwegen, wandelt sie sich und geht nicht nur im Kreise.

Ihre bewegte Bereitschaft, dem jüdischen Wesen sehr nahe, durchdringt das Gedicht, wie die Straßen in der Vereinigung des Platzes einander durchdringen. Sie suchen sich in seinem Rhythmus, der Einklang der Menschenmenge, die selbstbewußte Überwindung der Entfernungen transponiert sich in die überlegene Gedrängtheit der neuen Verssprache. Die wechselvolle Alltäglichkeit, mit jüdischer Diesseitslust besungen, wird zum paradoxen Klang, wenn dies gewohnte Leben die ungewohnten Worte seiner Erfindungen ins Gedicht setzt: „Wie Schreibmaschinen klappern Droschkenhufe." Ungebundenheit und Enge, Namenlosigkeit und Ehrgeiz, orgelnder glitzernder Umschwung und stehender Befehl der großen Eintönigkeit: So dreht sich die Stadt als ein Karussel der Erwachsenen, und alle Widersprüche sind darauf angebracht und schaukeln noch besonders.

Jedoch die Stadt will eine Welt sein, sie fühlt sich als Kolonisatorin der Natur und als Vorbild für die Einrichtung eines neuen Jahrhunderts. Sie führt ihre Straßen frei hinaus, bis auf den Feldern einzeln die vorläufig letzten Häuser stehen, Missionare des städtischen Eifers. Es ist ihr Wille, daß ihre Lebensart überallhin ausstrahlen und zum Leben der Gegenwart überhaupt werden soll. Ihre Dichtung nimmt die Bewegung auf, die als die eigentliche Kultur der Zeit auftritt. Es ist heidnische Kultur, in der das Christliche wie das Jüdische sich selbst vernichtet. Es ist eine Lebensbetonung, die den wimmelnden Straßen entspringt und inmitten von kaum unterschiedener Tagessonne und Nachtfeuersbrunst scheinbar den Tod vergißt. Dies hochgebaute Daseinsgefühl hat indessen auch mit Nietzsches antichristlich und antijüdisch gipfelnder Lebendigkeit nichts zu schaffen. Es geht vielmehr in die Breite und Masse. Es geht kaum aus sich heraus.

Ein anderes Weltgefühl als das anmaßende der Stadt ist das in Höhe und Weite grenzenlose der Jugend. Der ersten Einheit mit den Dingen steht sie noch nahe. Sie singt davon in den ersten Gedichten. Alles zu berühren, durch Erde und Himmel hindurch gespannt zu sein: Lachen von Körper und

Seele über einander, das Glück der Weltfreundschaft ist seit langer Zeit nicht so heiter aus jüdischem Wesen verkündet worden. „Nadeln, Laub, Zweige und Tannenzapfen fallen auf mein Gesicht, / Und Fliegen, doch auch Bienen und Schmetterlinge verschmähen meine Lippen nicht. / Oh, jetzt! Leise und dennoch mächtig angeschwellt / Beginnt sich das unvergleichliche Rigolettoquartett auszubreiten. / Und meine Seele fällt ein: Du bist auf der Welt! / Und verteilt sich jauchzend nach allen Seiten." (Franz Werfel)

*

Warum aber fühlt die neue Dichtung, fast zugleich mit dem Aufschwung, überdeutlich und grausam das Entfliehen der Jugend? so daß sie sich an die Tage der Kindheit klammert, ihre Vergänglichkeit entsetzt beklagt und sie trostlos zurückruft? Die Ekstase, die gleich mancher prophetischen oder mittelalterlichen wirklich außer sich ist, nämlich den Dingen, dem Ganzen überlassen: könnte vom sterblichen Enteilen der Zeit nicht so tief erschreckt werden. Die wahre Welthingebung ist auch im anderen Sinne bereit zur Hingabe der Welt. Der Tod berührt sie nicht; da sie in alles eingeht, ist sie unvergänglich. Das bloße Ich freilich muß fruchtlos mit sich selbst enden.

Die Furcht der Endlichkeit ist ein breites, repräsentatives Gefühl dieser Zeit, die sich ihrer Zeitlichkeit an sich sehr bewußt ist. Die Dichtung allerdings, in der dieser Zeitton schwingt, kann ihn ewig machen; das ist ihr Wunder. Die Klänge bleiben länger als die Sphären.

Das Gedicht Werfels beklagt die vergangene Kindheit im fortgehängten kleinen Anzug, in den Bartstoppeln des Erwachsenseins, träumt sich mit bittersüßer Musik in das geborgene Dämmern einer kindlichen Fieberkrankheit zurück. In den Gedichten eines anderen singt die Furcht vor sich hin, in weichem Tonfall mit ironischem Stabreim und Wortspiel, in witziger Demut und mit trüber Genugtuung über die

Nichtigkeit des Lebens. „Wie bin ich vorgespannt / Dem Kohlenwagen meiner Trauer! / Widrig wie eine Spinne / Bekriecht mich die Zeit. / Fällt mein Haar, / Ergraut mein Haupt zum Feld, / Darüber der letzte / Schnitter sichelt. / Schlaf umdunkelt mein Gebein. / Im Traum schon starb ich, / Gras schoß aus meinem Schädel, / Aus schwarzer Erde war mein Kopf." (Albert Ehrenstein) Oder die Endlichkeit versteckt sich in der Heimatlosigkeit, in der zwischen betäubender Stadt und entfremdeter Natur das Leben vergeht. „Berge, von Bäumen behaart, ruhn / Schwarz wüst herein: / Was ihre Straßen nun tun, / Äeußert kein Schein, kein Schrei'n. / . . Wäre nur ein Fenster drüben bewohnt, / Doch im gewölbten Haus / Nichts als Sterne und hohlen Mond / — Halt ich nicht aus — / Wie du tot oder tausendfach unbekannt / Mein schwarzes Bett umlangst, / Nirgends durchbrochen von menschlicher Hand, / Gottlose Angst!" (Wolfenstein) Die einzelne aber erweitert sich auch zur Volksvergänglichkeit, in weiblich heroischer Liebesmelancholie, mit dem mutigen Zittern der Jüdin; und die von Jakob den patriarchalisch donnernden Vers dichtete: „. . . Und sein Ochsgesicht erschuf das Lächeln", beginnt ihre hebräischen Balladen mit gesenktem dunklem Haupt: „Der Fels wird morsch, / Dem ich entspringe, / Und meine Gotteslieder singe. / Jäh stürz ich vom Weg / Und riesele ganz in mir / Fernab, allein, über Klagegestein / Dem Meer zu." (Else Lasker-Schüler)

*

Es war, tiefer gelagert, die Todesahnung einer Epoche, die sich in ihren Dichtern ausdrückte. Der künstliche Glanz der Zeit trübte sich früh in den mahnenden Klagen; in den bitteren Hymnen kündete sich ihr Untergang an. Die Auflösung der einzelnen Seele begann vor der allgemeinen; aber zugleich auch der Ton der Erneuerung. Alle diese Dichter traten vor Krieg und Umwälzung auf. Und die Grundlagen der Kunst hatten schon längst im Innern den Anstoß zu ihrer eigenen Wandlung empfangen.

Es ist nicht wunderbar, daß der Jude an diesen Wendungen innen und außen so wesentlich beteiligt ist. Sein durchleuchteter Trieb kennt nur den lebendigen Kampf: der um eine künftige stärkere Lebendigkeit auch des Gegners geführt wird! Während am tödlichen Krieg des Heeres auch der Sieger stirbt. So wird dem immer wieder zerstörenden Römer Jerusalem nie vergeßlich immer wieder in den Arm fallen.

Der Krieg war in der Tiefe nur die Bestätigung der Kriege und der schamloseste Ausdruck der alltäglichen Feindschaft, die ein Sandkorn ebenso hart vom anderen trennt wie die Berge. Aber da er die alte unvollkommene Nähe zwischen uns am unmenschlichsten zerbrach, und mit allen Massen der Welt die Seele erdrückte: so rief er auch die umfassendsten Impulse der Zuneigung wach und erregte das Verlangen nach den möglichst größten aller Verschmelzungen. Ähnlich wirkte er auf die Kunst: Da er als die schärfste der Realitäten auftrat, erinnerte sich die Dichtung ihrer eigenen Welten. Einfluß auf den mißtönenden Stern auszuüben, das Entfernte ineinanderzudrängen, erhoben sich in ihr vielfältige Elemente: Die Freude des Gutseins, zuerst eine kindhafte Empfindung des schwärmerischen Gedichts, wird nun bedeutungsvoll, das Gute wird Mensch. „Sein ist die Kraft, das Regiment der Sterne, / Er hält die Welt wie eine Nuß in Fäusten, / Unsterblich schlingt sich Lachen um sein Antlitz . . .“ (Werfel) Oder die Freundschaft, der schöpferische, geschiedene und zusammengestimmte Rhythmus Mehrerer aus dem Wundergefühl, daß nicht nur ein Mensch auf der Welt der Arbeit ist. „Sterniges Kühlen, Glühen der Seele, / Einsamkeit, Liebe, — o beides fühlen! / Gehende Stimme geht auf zu Stimmen: / Freunde umwühlen Wüste in Glück.“ (Wolfenstein) Oder die weiche Begeisterung am Ineinanderschlagen aller Hände der Erde, gleichwie durch den großen Kanal die Weltmeere zusammengebracht werden. „Zur Hügelhochzeit stürzten Flieder-fontänen zu Tal. / Bäume waren voll Weltumarmung, / Und dem Frühling schlugen die Schläfen, / Da aus dunkler Erden-

hütte brach ein goldner Orgelsturm." (Iwan Goll) Hier muß an Ludwig Rubiner, den Aufrufenden, zu unsrem Schmerz von uns Gegangenen, und an Max Brod, den epischen Bekenner, noch namentlich gedacht werden.

Das ist nun die Stelle, wo Dichtung und wirkliches Geschehen am nächsten aneinanderrücken. Jenes sehr jüdische Problem, wie Leben und Kunst sich aufeinander beziehen, werden wir hier so gut oder so falsch wie möglich gelöst finden. Wir haben wieder die giftige Mischung des politischen Gedichts entstehen sehen. Es wird immer eine trübe, die Wahrheit im Gang lähmende Wirkung ausüben, ob es Lissauers Haßgesänge oder Aktionsgesänge von Gleichheitsparteien sind. Der künstlerische Geist verwandelt eine Formwelt von Beziehungen in sein Werk, der politische Geist eine äußere Welt in sein Reich, und Werk und Reich beeinflussen, jedes mit der eigenen erschaffenen Form, die Bewegung des Lebens. Aber der „politische Dichter" bezieht sich überwiegend auf ein gegebenes Reich und auf gegebene menschliche Rhythmen und Töne, um beide Beziehungen verbunden direkt in Leben zu verwandeln. Er sieht nicht, daß das Leben sich nur von Erzeugtem nährt; das Gegebene wird tot bleiben, mag es noch so gut verwendet werden.

Darum mußte der wirkliche Krieg, wenn er als Gegenstand der Kunst auftrat, in den ewigen Krieg in ihm verwesentlicht werden und Revolution und Gemeinschaftsbildung in ihr Verhältnis zum Unendlichen. Sie haben, gestaltet, einen anderen Sinn. Wo freilich eine dichterische Bewältigung so realer Dinge gelingt, wo die tatsächliche Nähe unseres Lebens in der Ferne einer reinen Formung auftritt, (die doch sonnenhaft nahe scheint), da wird der Triumph der Kunst umso größer. Der Sinn des Gemeinsamen in der Form schwebt über dem Stand der Dinge, der immer nur zu einem anderen Stand bewegt wird. Der reine Einfluß der Kunst auf die Wirklichkeit zeigt sich am stärksten und dauerndsten, gerade wenn eine Welt sie trennt. Wie die Liebe am unbefangensten zwei in sich geschlossene Gestalten anzieht, zwei ihren eigenen Gesetzen

folgende Sphären. Die Kunst ist eine Art der Liebe, auch abgesehen von ihrem Inhalt. Sie ist es also umsomehr, wenn auch ihr Inhalt die menschliche Liebe ist.

Aber sie bedeutet an sich eine Art der menschlichen Bindung, die unvergleichlich stark ist; und die keiner Zeit entspricht. Der Augenblick schon, in dem die Kunst den Menschen ergreift, vereint ihn mit den andern in einer großen freudigen Gleichheitsphäre. Was ist die Gewalt des Staates gegen diesen Zwang der Kunst? Ein solcher Augenblick ist lang genug und verwandelt schon das Leben. Welche wirkliche Gemeinschaftsform wird eine so restlose Verbindung erreichen? Niemals vor dem Staatsgesetz, doch vor der Kunst sind alle gleich. In ihr überlegenes Herz wie in ein Meer fließen die Willen, während die Existenz nur einen Ausgleich, schwer wie Kasernen, schafft. (Das heißt nicht, die Kunst mache den wirklichen Ausgleich überflüssig, da im Gegenteil die Kunst der Politik überlassen soll, was ihr gehört; nur dann gibt sie, was deren Mittel vorenthalten).

Aber die Dichtung überschreitet auch den nurmenschlichen Sinn der Utopie. Sie gibt eine neue Abwandlung des göttlich-sozialen Mythos: vom ewig begehrten Eingehen Gottes in die Gemeinschaft. Wo das allzuviel angerufene Brudertum nicht bürgerliche Phrase ist, muß es das höchste himmlische bedeuten. Hier nehmen diese Gedichte ihre irrealste Wendung. Es ist bei Werfel das „Erbarm dich mein" der Stimme des Herrn aus dem Paradiese, das auf Adams „Erbarm dich mein" ebenso flehentlich antwortet. Es ist bei anderen ein Sang von der menschheitlichen Umfassung Gottes; von der demütig stolzen Gegenseitigkeit in unserem Verhältnis zu ihm, das zugleich das Verhältnis der Menschen untereinander durchdringt mit göttlichem Brudertum. Darin tönt jene Offenbarung „vom Einfluß des Menschen und seiner Tat auch auf Gottes Schicksal" (Martin Buber). Und in der Kunst, im Paradiese des Menschen, wandelt Gott.

*

Wie zum Sinnbild einer späten Vereinung begegnen sich in der neuen Dichtung: jüdisches Wesen und deutsche Sprache. Die Freude daran schwingt auch noch als ein besonderer Ton in ihr.

Unter den westeuropäischen Sprachen scheint sich die deutsche anders als die übrigen zum jüdischen Wesen zu verhalten. Dies Wesen bewahrt sich in ihr. So könnte es nicht sein, wenn sie nur nachgiebiger und größer und von den feststehenden Dingen unabhängiger als die anderen Sprachen wäre. Es liegt vielmehr an einer seltsamen Verwandtschaft oder Doppelgängerschaft, über alle tiefen Unterschiede hinweg. Sie ist der Ausdruck der deutschen Ruhelosigkeit eines Wesens der Bewegung. Keiner, außer dem Juden, lebt so vielfältig unter alle Völker und Erdteile verstreut wie der Deutsche. Er hat zwar eine Heimat, aber sein Reich ist in Wirklichkeit vom Übermaß an rings offenen Grenzen und drängenden Nachbarschaften gleichsam wieder aufgehoben. (Das deutsche Schicksal hat keine eigene Geschichte mehr, sondern ist Teil der Geschichte anderer Nationen geworden, sagt Fichte.) Sein geographisches Schicksal hält ihn in der Schwebe; das ist eine Gefahr und ist ein Vorzug, — und so sind viele Blicke der Geister erwartungsvoll auf ihn gerichtet. Die Straßen Europas laufen seiner Mitte zu: er fühlt die Aufgabe, sie wie Strahlen einer Sonne wieder zu entsenden.

Darum aber wohnt die Unruhe in seinem Lande, und die Ungleichmäßigkeit, die im Nacheinander seiner Geschichte wie im Nebeneinander seiner Stämme hervortritt. Sein Schicksal wogt, und während auch der Jude die Geschichte seiner Rastlosigkeit durchlebte, doch eingeschlossen seine Zuversicht und seine Schwermut, sein Zweifeln und Glauben, sein Wünschen und Verneinen ganz in den Geist verlegen mußte und immer neue atemlose Reihen eines nur innerlichen Hin und Her in Bewegung setzte: — Stieg sichtbar die Geschichte des Deutschen auf und ab: von karlovingischer Weltsucht empor zur Himmelslust der Gotik und hinab ins Gemisch der Religionsmordsucht und aufschwebend zu blumenhafter Romantik

und wieder begraben in eiserner Politik. Maßloses Volk, das um seiner Besten willen lebt: sein Reich ist von der Welt der Musik, hier findet es sein Maß. Und der Jude gleicht dem Deutschen der Wandrung und der Musik. (So gibt es, als den vor der eigenen Rastlosigkeit ungläubig Fliehenden, wie den ewigen Juden den ewigen Deutschen). Auch der Jude ist ein Mensch des Rhythmus, des Ganges, der Zeit, — raumlos. Im Jidischen Theater sah ich es neu bestätigt: Wie mit unerhörter Spannkraft Seele auf Seele unmittelbar eingestellt war, rhythmisch ineinander ging, und jedes Wort sich mit dem des Anderen zur Fuge verschlang. In das Drama mischte sich das Melos auf die verschiedenste Art: Eine Gruppe oder eine einzelne Stimme sang aus der Nähe oder Ferne, der Wortwechsel folgte ihrem Takt, selbst das Murmeln des Gebetes oder einer Nebenunterhaltung war als Begleitung der sprechenden Hauptpersonen vertont. Weniger ausgefüllt aber alles Räumliche der Bühne. Die Gebärden und Bewegungen schnitten linear hindurch, das Spiel übersprang gewissermaßen die dritte Dimension, — von der zweiten zur vierten. Im Höchstdimensionalen waren sie daheim, doch eine sonderbare Ungeschicklichkeit kam manchmal zum Vorschein, wenn sie auf eine Sache zuschritten oder einen Gegenstand in die Hand nahmen.

Auch der Deutsche ist unplastisch, und seine Sehnsucht nach Griechentum bestätigt es. Und seine Abneigung gegen Judentum ist wieder Unzufriedenheit mit sich selbst. Freilich auch mit dem wirklichen Juden: denn schwer wird die Wiederholung einer negativen Eigenschaft beim Anderen ertragen —. Feindliche Brüder in der Ortlosigkeit ihres Suchens! Der Jude, von einer immer wieder aufgesuchten inneren Mitte immer neu aufbrechend, — der Deutsche, eher seinen Weg mit Abwegen und Übersteigungen weiter fortsetzend: gleichen sich in der Ortlosigkeit ihres Suchens; darin, daß sie Menschen des Werdens sind.

Dann wieder scheidet und unterscheidet sie viel. Aber diese Dichtung in einer geliebten Sprache ist wie eine Freundschaft.

*

Es ist Frühling im Abendlande. Die Dichtung mit zwei Gesichtern singt Untergang und Aufgang. Vielleicht verkündet sich hier eine Vereinung von Orient und Occident.

Die große Stadt, ein großes Ghetto, sieht sich im rauschenden Walde stehen. Denn sie war ein Ghetto; nur der halbe Mensch lebte in ihr frei. Sein Geist regte sich beliebig und schärfte die letzten Spitzen. Aber die fühlende Hand lag brach, die leibhaftigeren Kräfte sanken in Vergesenheit.

Darum vergaß er auch und verlachte den Mythos. Denn hierin wird das Körperliche göttlich: Gott gedenkt der Menschengestalt und durchdringt sie.

Aber der Mensch selbst erinnert sich nun seltsam seiner Gestalt, um wieder ganz in sie verwandelt zu werden. Er wird sich gegen den Ort und das alte Symbol einer kantigen und um sich selbst sich drehenden Intellektualität wenden. Eine Neue Stadt glänzt schon als Bild in der Dichtung. Ihre Mauern sind Wellen, die weithin verbinden statt zu scheiden; den Körper dieser Siedlung beherrscht die Seele wie den eigenen. Die Landschaft mischt sich ein. Wie im Macbeth der Wald von Dunsinan vorrückt, trägt die Dichtung die Natur zur Stadt heran. Kreaturgefühl kehrt ins Bewußtsein zurück. „Blume, Vogel, Baum und Tier / Will ich wieder werden! / Land zu sein ist Begier, / Ich in mir muß sterben." (Ehrenstein)

Nur mit der Teilnahme des vollen Seins sind auch die Welten des Geistes zu verwirklichen. „Bewegungen, des Menschen Blitze! Zeichen / Des Menschen, die von Aug zu Augen reichen: / Beim roten Grunde meines Bluts beginnt! / Erhebt euch, wie auf Wellen Wind. / Gestalt, an deren großer Fahrt die Leere / Zerschellt, du voll gehißtes Knie! Durchquere / Die Welt, der Hüften und der Schultern Flug / Ist sichtbar sichtbar nie genug!" (Wolfenstein)

Die auf die Spitze getriebene Zeit und ihr bewohntester Ort mußten einmal sein. Der Jude vor allen konnte sie nicht umgehen. Desto stärker treibt es ihn nun weiter. Es ist freilich kein Zufall, daß er an der realistischen Bewegung epigonen-

hafter, weit geringer beteiligt war als an der neuen. Die jüngere Generation schlug geistige Richtungen ein, mit denen sein Wesen zusammentraf, um spirituelle Dichtung zu werden. Aber es widerspricht diesem Wesen nicht, daß es in eine frische Vermählung mit den Dingen gehen muß, nicht naturalistisch, sondern mythisch.

Aus den halben Zeugungskräften, aus der Selbstwollust des Willens entstehen „unechte Zeugungen", wie die Gespenster benannt werden. Und nicht jeder weiß: wann er selbst in solchem Wüstenkreise gewirkt hat. Manche Tat (maskiertes Programm) und manches Gedicht geistern dort verweht umher. Zahlreich hängen die Verirrten an den Dornen, dahin sie als allzu eifrige Teilnehmer am neuen Zug gerieten.

Andere aber entdecken im Bau ihrer Jugend eine Schicht, zugeschüttet von einem Feuerberg: Sie waren empfänglich aus der Landschaft in den großen städtischen Ausbruch der Intellektualität gekommen und wurden von vielen Blitzen und vielem Rauch geblendet, gerissen in den erstarrenden Schlackenstrom. Sie fühlten schon, daß sie hindurch gelangt sind. Sie atmen gut, wie Menschen, die keine wesentliche Last verwerfen; die nicht nur deren Druck, sondern auch ihre Notwendigkeit in sich aufnehmen.

*

Das jüdische Verlangen nach Einheit hat die Stadt mit ihren Gleichformtrieben mitgebaut. Sie enthüllt sich als Stätte der Einseitigkeit. Das ist die falsche Einheit; wenn die hohe Aufgabe zu leicht gestellt wird. Der Umkreis dessen, was der hier herrschende ungeistige Kopf einbezieht, ergibt nur die punkthafte Einheit dieses Kopfes. Wer aber die Welt ahnt, wird nicht weniger als diese ganze zur Einheit zu bringen sich mühen. Er sieht von keinem Stoffe ab, — bis er von allem absehen kann.

Dies gerade leistet der Bewohner dieser Zeit nicht. Zu billig ist in ihm das Übergewicht des vom Zweck bestimmten Willens. Im Juden ist das nicht die sogenannte Bewußtheit:

Denn diese bedeutet nur schärferes Wissen um die Mittlerschaft des Menschen mitten zwischen leblosen und göttlichen Dingen; gleichend einem Auge im Innern. Doch der Willensmensch, der sich vom Zweck zusammensetzen läßt, ist ein gottloses Mittelding. Für ihn gibt es keine Einheit, auch die menschlichste nicht, die Einfachheit. Er entzieht sich der Seite des Schicksals. Sein Gegenteil der Baum, der den Sturm an Ort und Stelle erwarten muß, ist ganz körperliches Schicksal und der Mensch wird so noch nicht erfüllt. Aber er darf auch nicht, entzogen den Griffen der Notwendigkeit, mit Willen sich unsichtbar machen — statt aus dem Geist sichtbar zu werden.

In den Knieen der Epoche wartet, nach dem ersten irren Falle, vielleicht ein großer Sprung. Auch der Jude wird eine neue Gestalt gewinnen. Sein Auftreten im Aufruhr der Gegenwart, — Leben, Tod und Dichtung, kündigt sie schon an.

Sie wird nur noch entschiedener seine spirituelle Sendung zu erkennen geben. So aber wird sie nicht nur deshalb wirken, weil dies Wesen sich seelisch verstärkt, sondern auch weil die Gestalt, die es trägt, an Eigenschaften, es zu tragen und es auszudrücken, wachsen wird.

Viele wünschen sich neuen Boden. Herrlicher ist die Unabhängigkeit einer neuen jüdischen Gestalt. Der Boden kann verloren gehen, das Geschick kann sich wütend immer wiederholen, weil man es nicht erkennt, ewige Zerstreuung — Jerusalem kann wieder zerstört werden: die schwebende Sendung nicht.

Sie fühlt grenzenlos durch Staaten hindurch die unverwehrte Welt, die Gott gehört und die Bewohner ihrer Länder von i h m erlangt.

209408312070

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

PT
149
J4K76
cop.2

Krojanker, Gustav
Juden in der deutschen
Literatur